فنِ ناول نگاری

از
ڈاکٹر عبدالسلام
پی۔ایچ۔ڈی

اردو اکیڈمی سندھ

فہرست مضامین

پیش لفظ

ہمارے یہاں یہ شکایت عام ہے کہ اردو میں فن سے متعلق کتابیں بہت کم پائی جاتی ہیں اور جو ہیں ان کا بھی معیار اطمینان بخش نہیں۔

دراصل فن یا تکنیک سے متعلق کتابیں تخلیقی ادب کو سامنے رکھ کر لکھی جاتی ہیں اگر قدیم یونانی میں **سوفوکلیز** ، یوری پڈیز اور ایکائی لس کے سے ڈرامے اور ہومر کی سی تصانیف موجود نہ ہوتیں تو **بوطیقا** کا وجود ممکن نہ تھا۔

مراۃ العروس کی تصنیف سے پہلے شاید ڈپٹی نذیر احمد نے کوئی ناول نہ پڑھا ہو مگر بعد میں انہوں نے ایک آدھ ناول یا تمثیل ضرور پڑھ لی تھی۔ نذیر احمد کی تمام تر توجہ اصلاح معاشرہ پر تھی۔ انہیں اس بات کی فکر نہ تھی کہ ان کی کتابیں ناول قرار دی جائیں گی یا تمثیلیں۔

اردو میں شرر پہلے شخص ہیں جنہوں نے ناول کو ناول سمجھ کر لکھا مگر انہوں نے بھی اسکاٹ کے صرف دو ایک ناول پڑھنے پر ہی اکتفا کی۔ اس لئے ان کے یہاں فنی شعور کی بہت کمی نظر آتی ہے۔

علی عباس حسینی نے ناول کی تکنیک سے متعلق کتاب لکھی تو اردو ناول کا سرمایہ اتنا نہ تھا کہ وہ اپنی کتاب میں فنی امور سے متعلق مثالیں اردو میں پیش کر سکتے۔ اس کے بعد ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے مشترکہ طور پر ایک کتاب لکھی تو ناول کے عناصر ترکیبی کو سمجھانے کے لئے انہیں بھی مثالیں مغربی ادب ہی سے پیش کرنی پڑیں۔ اس کتاب کی سطح علی عباس حسینی کی کتاب سے کافی بلند ہے، مگر یہ کتاب بھی اب کافی پرانی ہو چکی ہے اگر ڈاکٹر احسن فاروقی اور نورالحسن ہاشمی کی زندگی انہیں کچھ مہلت اور دیتی تو وہ اس پر نظر ثانی کرتے اور ناول نگاری کے مزید رجحانات سے بھی بحث کرتے۔ فنی

تقاضوں سے عہدہ بر آ ہونے کے سلسلے میں وہ اہل ترین انسان تھے۔

آج کی دنیا بہت سکڑ گئی ہے۔ ناول جیسی صنف ادب کو عالمی ادب کے تناظر میں دیکھنا ناگزیر ہوگیا ہے۔ ہمارے یہاں اچھے ناول یقیناً کافی لکھے گئے ہیں۔ اپنے اپنے رجحانات کی نمائندگی کے اعتبار سے انہیں کامیاب بھی کہا جاسکتا ہے مغربی ناول میں اس قدر پھیلاؤ اور اس قدر گہرائی آچکی ہے کہ اس کے مقابلے میں ہمارا ناول سو سال نہیں تو کم از کم پچاس ساٹھ سال پیچھے یقیناً نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مغرب میں مصنفین اور قارئین کا فنی شعور ہمارے مقابلے میں کافی بلند ہے۔ وہاں کے ناول نگار کافی پڑھے لکھے اور صاحب فکر لوگ ہیں۔ ہمارے یہاں اعلیٰ فنی شعور کے حامل انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔

ہر صنف ادب سے متعلق فنی شعور کی ایک عمومی قومی سطح ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں یہ سطح مقابلتاً کافی پست ہے۔ ناول نگار کے شعور کی بنیاد بھی یہ عمومی قومی سطح ہی ہوتی ہے۔ تخلیق کار کی سطح اس عام سطح سے بلند ضرور ہوتی ہے، مگر بہت زیادہ بلند نہیں۔ جب یہ سطح بلند ہوگی تو ہمارے یہاں بھی شعور کی رو والے ناول نولیس جدید ناول، اینٹی ناول، **نون فکشن** ناول خود بخود وجود میں آجائیں گے۔

میں نے یہ کوشش ضرور کی ہے کہ ناول کے قارئین کو اس میدان میں پائے جانے والے جدید ترین رجحانات سے روشناس کراؤں۔ ان رجحانات کا سمجھنا اور سمجھانا انتہائی دشوار ہے۔ میری حقیر تصنیف اس سلسلے میں محض ایک کوشش ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ کتاب ایک مہمیز کا کام انجام دے گی اور مجھ سے بہتر علم اور بہتر شعور رکھنے والے لوگ ہمیں بہتر کتابیں عطا کرسکیں گے۔

عبدالسلام

ناول کیا ہے؟

پتہ نہیں وہ کون سی گھڑی تھی جب کسی ستم ظریف نے اس صنفِ ادب کو ناول یعنی نئی چیز کہہ کر پکارا۔ شاید اسی دن سے اسے بھی ضد ہوگئی کہ ایسا ہی بن کر دکھائے گی۔ جس طرح سید انشا دعویٰ کر بیٹھے تھے کہ جب بھی سُنائیں گے نیا ہی لطیفہ سُنائیں گے۔ کچھ عرصہ بعد ان کی جو حالت ہوگئی تھی اس سے ادب کے قاری واقف ہیں۔ شاید ناول کا بھی وہی حشر ہوا۔

ناول کے نام سے ہر سال درجنوں کتابیں شائع ہو جاتی ہیں۔ ناول نگار بننے کے شوق میں یا پیسے کی خاطر جو لوگ روایتی سی داستانِ محبت میں دو چار الجھنیں ڈال کر ناول تیار کر لیتے ہیں اس سے نہ انھیں کوئی نقصان پہنچتا ہے اور نہ ان کے قارئین کو۔ لیکن غیر معمولی طور پر ذہین لوگ اور جینیس جب اس میدان میں قدم رکھتے ہیں تو قارئین کے لیے نئی نئی مصیبتیں کھڑی کر دیتے ہیں۔

جتنا تنوّع اس صنفِ ادب میں ملتا ہے اس کا عشرِ عشیر بھی کسی دوسری صنفِ ادب میں نہیں ملتا۔ ڈون کوئی خوتے سے لے کر عہدِ جدید تک کے ناولوں کا جائزہ لیں تو آپ کو ایک عجیب و غریب دنیا نظر آئے گی مثلاً فیلڈنگ کے زمانہ میں جن خصوصیات کو محاسن سمجھا جاتا تھا عہدِ جدید کے ناول نگار انھیں عذابِ جان تصوّر کرنے لگے۔ یہ سبھی جانتے ہیں کہ فیلڈنگ پلاٹ سازی پر بڑی توجہ دیتا تھا "ٹام جونس" ان ناولوں میں سے ہے جنھیں پلاٹ سازی کا اعجاز کہا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں "امراؤ جان ادا" اور "شریف زادہ" کو پلاٹ کی تنظیم کی اعلیٰ مثالیں کہا جا سکتا ہے مگر "شریف زادہ" محض تکنیک اور تصوریت

کا نمونہ بن کر رہ گیا۔ 'امراؤ جان ادا' میں پلاٹ اور زندگی کی تخلیق میں ایسی ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے کہ بقول خورشید الاسلام اسے خاصے کی چیز کہا جا سکتا ہے۔

جان ہاکس نے ۱۹۶۵ء میں لکھا تھا کہ اس نے جب ناول نگاری شروع کی تو سمجھ لیا تھا کہ ناول کے حقیقی دشمن ۔ پلاٹ، کردار، سیٹنگ اور تھیم ہیں ان سے نجات پانے کے بعد ہی اسے بصیرت اور ساخت کی کلیت حاصل ہو پائی[1]
کچھ اسی قسم کا رویہ ورجینیا وولف اور جیمس جوئس کا بھی تھا۔

بات یہیں پر نہیں رک گئی ۔ اینٹی ناول ۔ فیبولیشن ۔ نان فکشن ناول، ادب خامشی وغیرہ سب کچھ اسی صنفِ ادب کے کھاتے میں ڈالا گیا۔ ناول کے نام سے شائع ہونے والی بہت سی کتابیں ایسی ہیں کہ اگر ان پر غور کرنے کے لیے psychiatrists کا بورڈ بٹھایا جائے اور وہ دیانتداری سے رائے دیں تو شاید کئی مصنفوں کو دیوانہ اور دیوانہ نہیں تو کم از کم ابنارمل تو ضرور قرار دے دیں۔

دراصل جینیس اور دیوانگی کی حدیں آپس میں ملتی ہیں۔ بہت سا علاقہ ان دونوں میں مشترک ہے۔ اس مشترک علاقے میں ایک noman's land بھی ہے۔ بہت سی اعلیٰ تخلیقات اسی no man's land کی پیداوار ہوتی ہیں۔ لکھنے والا تو مر جاتا ہے مگر ناقدین اور شارحین اپنا اور دوسروں کا سر پھوڑتے رہتے ہیں مثلاً رائنڈر ہیگرڈ کی "شی"، دانتے نیتشے، ولیم بلیک کی شاعری اور فاؤسٹ کے دوسرے حصہ میں جو primordial جذبات بیان کیئے گئے ہیں۔ ان کے بارے میں یونگ نے لکھا تھا "یہ ایسا انوکھا تجربہ ہوتا ہے جو اپنا

---

[1] " The Novel To-day " edited by Malcolm Bradbury

وجود انسانی ذہن کے عقبی علاقہ (یعنی لاشعور) سے حاصل کرتا ہے۔ یہ وقت کے اس پاتال کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ہمیں ماقبل انسانی زمانوں سے علیحدہ کرتا ہے یا یہ روشنی اور تاریکی کے متقابل فوق بشری دنیا کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ یہ ابتدائی عہد کا primordial تجربہ ہوتا ہے جو انسانی سمجھ سے ماورا ہوتا ہے اور جس کے بارے میں یہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ اس کے آگے انسان کہیں دم نہ توڑ دے .... یہ لازمانی گہرائیوں سے ابھرتا ہے۔ یہ اجنبی، سرد، پہلودار، شیطانی اور ہیولائی ہوتا ہے"[1]

آج کل نقادوں میں اس قدر لائق۔ ذہین اور پڑھے لکھے لوگ ہیں کہ کوئی دیوانہ کچھ بھی لکھ مارے۔ چاہے گالیاں لکھے چاہے کوک شاستر اس میں ایسے ایسے نکتے پیدا کرتے ہیں کہ بے چارے قاری کی عقل دنگ رہ جاتی ہے اور وہ کم علمی اور نافہمی کی تہمت سے بچنے کے لیے اسے شاہکار تصوّر کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کتاب زیادہ ہی ٹیڑھی ہوئی تو اس کی شرح بھی لکھ دی جاتی ہے تاکہ قاری کے لیے بچ نکلنے کا راستہ نہ رہے۔

ہیولاک ایلس نے کہا تھا کہ بیسویں صدی نے دو فکشن کے شاہکار دیئے۔ ایک پرووسٹ کی "آلا ریشرشے" اور دوسری جیمس جوئس کی "یولی سیز" ایک پڑھی نہیں جاتی اور دوسری سمجھ میں نہیں آتی۔[2]

"یولی سیز" کے بارے میں Anthony Powell, اور Jocelyn Brook کی رائے ہے کہ یہ عظیم ادبی کارنامہ تو ہے مگر یہ عظیم ناول نہیں ہے۔[3] ان کا خیال ہے کہ غالباً جوئس میں اس صلاحیت کی کمی تھی جو کہ اکثر ناول نگاروں میں پائی جاتی ہے یعنی کرداروں کے ایک وسیع دائرے میں دلچسپی اور کہانی کہنے کی صلاحیت

---

[1] تنقید اور اس کا فن۔ [2] ناول کیا ہے۔ از ڈاکٹر احسن فاروقی و ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی

[3] "The Modern Writer and His World" by G.S.Fraser

تاکہ لوگ یہ دیکھنے کے لیے کہ اب کیا واقعہ ہوگا اسے پڑھ سکیں۔ دوسروں کے نزدیک کہانی پلاٹ اور کرداروں سے آزادی بھی 'یولی سیز' کی عظمت کے اسباب ہیں۔

ناول کی ساری کائنات دکھانے کے بعد اگر آپ کسی ناقد سے پوچھیں کہ آخر ناول کی تعریف کیا ہوگی تو شاید وہ غریب رشید احمد صدیقی کے انداز میں کہے ع

شامتِ اعمال ماصورت ناول گرفت

تعریف کی اصطلاح در اصل بڑی سخت گیر ہے۔ البتہ یہ وضاحت کی جاسکتی ہے کہ کس کس قسم کی کتاب کو ناول کہا جا سکتا ہے اور اس میں کیا کیا بیان کیا جاسکتا ہے۔ یا کیا جاتا رہا ہے۔ ناول کا دائرہ اس قدر وسیع ہے کہ اس کی تخلیق ضابطوں اور اصولوں کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ ملی گن نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ ناول نگاری کا صرف ایک ہی اصول ہے کہ اس کے کوئی اصول نہیں ہوتے۔[1]

اس قدر پھیلی ہوئی اور لچک دار صنف ادب کے بارے میں تنقید کرنا خاصا ٹیڑھا مسئلہ ہے۔ غالباً آپ مس مریم ایلوٹ کی اس پابندی سے اتفاق نہیں کرینگے کہ صرف ناول نگار ہی اپنے فن کے مسائل کے بارے میں اعتماد کے ساتھ گفتگو کر سکتا ہے۔[2] یقیناً ناول نگار اپنے انداز کی ناول نگاری کے بارے میں وقیع رائے دے سکتا ہے لیکن اس کے بالکل متضاد انداز کی حامل کتاب کے بارے میں شاید وہ انصاف نہ کر سکے۔ در اصل یہ وہی بن جانس والا مطالبہ ہے۔

اس میں شک نہیں کہ مغرب میں چند ناول نگاروں نے ناول کے بارے میں نہایت اعلیٰ درجہ کی تنقید پیش کی ہے مگر ساتھ ہی ایسے لوگوں نے بھی اتنی

---

[1] " The Novel in English " by Ian Milligan

[2] Novilists on the Novel " Edited by Miriam Allott

ہی دقیع تنقید لکھی ہے جنھوں نے یا تو کوئی ناول نہیں لکھا یا معمولی درجے کے ناول لکھے۔

دنیا کی اوّلین کتاب جسے بالاتفاق ناول تصوّر کیا گیا وہ 'ڈون کوئی خوتے' ہے۔ لاینول ٹرلنگ نے اپنے مضمون " Manners, Morals and the Novel " میں ٹھیک لکھا ہے کہ تمام ناول 'ڈون کوئی خوتے' کی تھیم ہی کے شاخسانے ہیں[۱]

کسی نے کہا ہے کہ جس طرح تمام فلسفہ افلاطون کے فلسفہ کا فٹ نوٹ ہے اسی طرح ناول نگاری بھی سروانتے کے فن کی توسیع ہے۔

انگلستان میں سروانتے کے فن کو برتنے کی اوّلین کامیاب مثال فیلڈنگ کی 'ٹام جونس' ہے۔ فیلڈنگ نے ناول کو Comic Epic in prose کہہ کر پکارا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن فاروقی اس کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں "فیلڈنگ نے اپنے فن کی ایک ایسی جامع تعریف بھی پیش کی ہے جو ہر سچے ناول کو اپنے دائرے میں لے لیتا ہے۔ اس نے ناول کو نثر میں ایک طرب ناک رزمیہ کہا یعنی ناول کا فن کمیڈی اور ایپک کے فن کا مجموعہ ہے۔"[۲]

انگلستان میں بہت عرصہ تک ناول کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا رہا۔ اس لیے اس پر تھوڑی سی گفتگو کرنا ضروری ہے۔

ناول سے پہلے کہانی پر مبنی طویل اصناف ایپک اور ڈرامہ تھیں ناول نے دونوں سے اثر قبول کیا ہے۔ پہلے ایپک کے اثرات سے بحث کی جاتی ہے۔

ایپک کا عام انداز یہ تھا کہ کہانی کی ابتدا عمل کے وسط میں یا اختتام کے قریب سے ہوا کرتی تھی پھر بیان منقطع کرکے نظم شروع ہونے سے پہلے کے واقعات بیان کیئے جاتے تھے۔ اس کے بعد جہاں سے سلسلہ منقطع ہوا تھا بقیہ واقعات بیان کردیئے جاتے تھے۔ ایپک میں چونکہ الگ الگ episodes

---

[۱] " Forms of Modern Fiction "

[۲] ناول کیا ہے۔

بیان کئے جاتے تھے اس لیے شروع میں جو ناول اس کا اتباع کرتا تھا اسے episodes, کے حساب سے قسط وار شائع کیا جاتا تھا۔ اس قسم کے ناول اکثر طویل ہوتے تھے ہمارے یہاں فسانۂ آزاد ' کی قسط وار اشاعت اور اس کے episodes کا بیان بھی انہی ایپک اثرات کی غمازی کر رہا ہے۔

ایپک کی کہانی کی بنیاد تاریخ یا legend پر رکھی جاتی تھی فیلڈنگ نے شاید ایپک سے رشتہ قائم کرنے کے لیے ہی اپنے ناول کا نام ' ہسٹری آف ٹام جونس ' رکھا مگر اس نے اپنی کہانی تاریخ سے نہیں لی بلکہ خود ایجاد کی۔

ایپک کا ہیرو کوئی مشہور یا صاحب عظمت انسان ہوا کرتا تھا۔ جب کہ ٹام جونس ایک عام انسان بلکہ ایک ناجائز اولاد ہے۔ اس لیے وہ ایپک ہیرو کے معیار پر پورا نہیں اترتا میلکم بریڈبری نے ٹام جونس کے رویے کو ' اینٹی ہیروئک ' کہا ہے[۱]

E.M.W. Tillyard نے کہا ہے کہ یہ کتاب heroic تاثر قائم نہیں کرپاتی[۲] Ian Watt کی بھی تقریباً یہی رائے ہے[۳]۔ اس نے مزید لکھا ہے کہ ایپک کی ہیروئک خصوصیات کی دراصل ' جوزف اینڈ رلوز ' یا ' ٹوم جونس ' میں گنجائش ہی نہیں تھی۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ ارسطو کی بیان کردہ ایپک کی چھ خصوصیات میں سے ' جوزف اینڈرلوز ' میں پانچ خصوصیات ملتی ہیں مگر غور سے دیکھنے پر ہمیں مماثلتوں کے مقابلے میں اختلافات زیادہ نظر آتے ہیں۔ صرف پلاٹ کی حد تک ایپک سے کافی مماثلت نظر آتی ہے۔ ٹوم جونس کے کارناموں میں بھی ایپک کی جھلک نظر آتی ہے۔ مگر

" Possibilities "

" The Epic Strain in the English Novel "

" The Rise of the Novel "

سب سے بڑا فرق ہیرو کا ہے۔ فیلڈنگ کے کومک ہیرو سے ہم ایپک کے ہیرو کے پُرعظمت کارناموں کی کیسے توقع کرسکتے ہیں۔

انگریزی ناول میں ایپک کا انداز صرف والٹر اسکاٹ کے ان ناولوں میں نظر آتا ہے جو اسکاٹ لینڈ کی تاریخ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں بھی ایپک انداز سب سے زیادہ 'اولڈ مورٹے لٹی' میں نظر آتا ہے۔

خود فیلڈنگ کے زمانہ ہی میں رچرڈسن ناول میں ایپک روایت برتنے کا مخالف ہے۔ فیلڈنگ اور رچرڈسن دراصل کئی امور میں ایک دوسرے کے متضاد نظر آتے ہیں۔

فیلڈنگ کی پیش کردہ تعریف میں لفظ 'کومک' بڑا اہم ثابت ہوا۔ اس نے مزاح کو ناول میں ایک لازمی عنصر کی طرح داخل کردیا۔ پورے وکٹورین عہد کے ناولوں میں مزاح کی نہایت اعلیٰ مثالیں نظر آتی ہیں۔ مزاح دراصل ہمیشہ سے برطانوی مزاج کا حصّہ رہا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں نے بھی ہمیں بعض نہایت اعلیٰ درجہ کے مزاحیہ کردار دیئے ہیں۔

ہمارے یہاں ڈاکٹر احسن فاروقی نے شاید فیلڈنگ کے اتباع ہی میں اپنے ناولوں میں مزاحیہ کردار داخل کئے ہیں۔ وہ اپنے چند مزاحیہ کرداروں پر فخر بھی کرتے ہیں مثلاً 'شام اودھ' کے میر کلّو کو شیکسپیئر کے مزاحیہ کرداروں کا ہم پلہ قرار دیتے ہیں۔ حالانکہ وہ ایک ادنیٰ درجہ کا مسخرہ نظارہ آتا ہے۔ اس کے مزاح میں کوئی ذکاوت نظر نہیں آتی۔

ناول کی لاتعداد تعریفیں پیش کی گئی ہیں۔ تقریباً سب ہی میں ناول کو ایک مخصوص طوالت کا حامل نثری بیانیہ کہہ کر پکارا گیا ہے۔ یہ بھی خیریت ہی ہوئی کہ کسی سرپھرے نے منظوم ناول نہیں لکھا۔

ای ایم فوسٹر نے لکھا ہے کہ اس نثری بیانئے کو کم از کم پچاس ہزار الفاظ پر مشتمل ہونا چاہیے[۱]۔ ناول کو ناول بنانے والی چیز محض طوالت نہیں بلکہ اس کی

۱۔ Aspects of the Novel

تکنیک ہے۔ آئندہ صفحات میں مناسب مقام پر تکنیک سے بحث کی جائیگی۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ناول نگاروں کا رویہ اور ناول کے بارے میں تصورات بدلتے رہے ہیں۔ اسی طرح ناول نگاروں سے نقادوں کی توقعات بھی بدلتی رہی ہیں۔ ناول کی پیش کردہ تعریفیں دراصل ناول نگاروں سے ان نقادوں کی توقعات ہی ہیں۔

مختلف زمانوں سے تعلق رکھنے والے چند ناقدین کی تعریفیں پیش کی جاتی ہیں۔

ڈاکٹر اے۔ اے مینڈی لو نے ۱۹۵۲ء میں لکھا تھا کہ ناول ایک نثری بیانیہ ہے جس کا منشا زبان کے محدود وسیلہ کے ذریعہ اور ہئیت کے لوازم کے تحت انسانی تجربہ اور رویہ کو واضح کرنا اور روشنی بخشنا ہے۔ جہاں تک ہوسکے وہ اسے حقیقت آگیں بنانے کی کوشش کرے۔[1]

۱۹۶۱ء میں ڈبلیو۔ جے۔ ہاروے نے لکھا تھا کہ ناول مصنوعی طور پر ترتیب دیئے ہوئے واقعات کی ایک پیچیدہ ساخت کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ جو کہ زندگی کے ان واقعات کے متوازی ہوتے ہیں۔ جن میں کہ ہم حقیقی انسانوں سے دوچار ہوتے ہیں۔[2]

جی۔ ایس۔ فریزر نے اپنی کتاب میں جو کہ ۱۹۶۴ء میں شائع ہوئی تھی لکھا تھا کہ "ناول زندگی کی تحقیق و تفتیش ہے جسے کہ حقیقت آگیں نثری بیانیہ کے ذریعہ پیش کیا جائے۔[3]" اس نے مزید لکھا تھا کہ حقیقی ناول نگار زندگی کے بارے میں اپنے نظریہ تک کہانی کے توسط سے پہنچتا ہے۔ وہ کہانی کو اپنے نظریہ

Time and the Novel

Character and the Novel

The Modren Writer and His World

کو پیش کرنے کے لیے وضع نہیں کرتا۔

میلکم بریڈ بری نے ۱۹۷۳ء میں لکھا تھا کہ "ناول نمایاں طور پر نقل پیش کرنے والی ہئیت اور ایک نمایاں اور انفرادی اسلوب کی حامل ڈرامائی پیش کش ہے جس میں کہ مخصوص جذبات، تاثرات اشخاص اور سماجی ماحول کی مدلل طور پر تحقیق و جستجو کی گئی ہو اور جس کی تطبیق کہ لوگوں کی زندگیوں، انکے تجربات اور اخلاقی رویوں سے کی جا سکے"[۱]

اِیَن ملی گن نے لکھا تھا "ناول کسی سائنسی کتاب کی طرح ایسے حقائق کا رکارڈ نہیں ہے جن کا کہ معروضی انداز میں مشاہدہ کیا گیا ہو بلکہ یہ ایسے حقائق کا بیان ہے جنھیں کہ مصنف کے مزاج کی نگاہوں سے موضوعی انداز میں دیکھا گیا ہو۔"

کچھ عرصہ پہلے یعنی ۱۹۸۷ء میں شائع ہونے والی ایک کتاب[۲] میں اِیَن واٹ نے کہا ہے کہ اگر ناول کو صرف اس بنا پر حقیقت آگیں realist کہا جائے کہ اس میں زندگی کے تاریک پہلو کو پیش کیا گیا ہے تو یہ محض ایک مقلوب رومان ہوگا۔ درحقیقت اس میں تمام قسم کے انسانی تجربات کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ صرف ان تجربات ہی کو نہیں جو کہ کسی مخصوص ادبی تناظر سے مطابقت رکھتے ہوں۔

ان تمام تعریفوں کو سامنے رکھنے سے چند باتیں بر آمد ہوتی ہیں ایک یہ کہ ناول کا موضوع انسانی زندگی ہے۔ ناول نگار مختلف انسانوں کے معاملات ان کے تعلقات، ان کے احساسات، ان کی محبتوں، نفرتوں، ان کے رویّوں اور ان کے ماحول کو موضوعی یا معروضی انداز میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ فکشن ہے۔ فکشن حقیقت کا متضاد

" Possibilities "

Novel in English

The Rise of the Novel

نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے L' Abbe Halt کا بھی شاید یہی خیال تھا اس نے کہا تھا کہ فکشن سے مراد خوشگوار انداز میں جھوٹ بولنا ہے ۔ دراصل فکشن سے ایسی کہانی مراد لی جاتی ہے تو مصنف کے تخیل کی پیداوار ہو مگر اس کی تطبیق حقیقی زندگی سے ہو سکے یعنی اس کی کہانی میں ایک مخصوص قسم کی حقیقت ہو۔ اس حقیقت سے آئندہ صفحات میں بحث کی جائے گی ۔

کہانی

ای ایم فوسٹر کی اس رائے سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ناول کی بنیادی خصوصیت اس کی قصہ گوئی کی خصوصیت ہے۔ کہانی کا وجود اسی وقت سے ملتا ہے۔ جب سے کہ انسان نے تنہا رہنے کے بجائے گروہی شکل میں رہنے کی ابتدا کی۔ غاروں میں چھپ کر زندگی گزارنے والے یہ انسان جب اکٹھے ہوتے تو شکار کے سلسلے میں پیش آنے والے واقعات اور اپنے کارنامے ایک دوسرے کو سناتے۔ تمدن کے ساتھ ساتھ کہانی بھی ترقی کرتی رہی۔ اسی کے ساتھ کہانی کہنے کا انداز بھی دن بدن نکھرتا چلا گیا۔ اس مقصد کے لیے کہانی سنانے کی درخواست اس سے کی جاتی تھی جو سننے والوں کی دلچسپی برقرار رکھنے کا فن جانتا تھا۔ زمانہ اتنی ترقی کر گیا کہ اُس دور کے انسانوں کی زندگی دکھانے کا کوئی طریقہ ہاتھ آجائے تو وہ شاید جانوروں سے زیادہ مختلف نظر نہ آئیں کہانی سے دلچسپی تو آج بھی قائم ہے مگر آج توقع یہ کی جاتی ہے کہ ناک کو زیادہ سے زیادہ ٹیڑھے اور پیچیدہ انداز سے پکڑ کر دکھایا جائے۔

انسان کے ذہن کو بھی اللہ تعالیٰ نے عجیب و غریب چیز بنایا ہے ہزاروں لاکھوں نسلوں پہلے کا ماضی اس کے ذہن میں آج بھی موجود ہے مگر خوابیدہ حالت میں۔ ابتدائی جبلتیں وہ آج تک نہ بھول سکا۔ اپنے ہم جنسوں کی سرگزشت میں دلچسپی غار والے انسان کی طرح آج بھی اس کے ذہن میں زندہ ہے مگر آج اسکی تسکین صرف چونکا دینے والے واقعات بیان کر دینے سے یا "پھر کیا ہوا" کا جواب پیش کر دینے سے نہیں ہوتی۔ ناول کی تاریخ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ مختلف زمانوں

کے کہانی سننے (یا پڑھنے) والوں کا مطالبہ کیا کیا رہا ہے۔

کہانی کے ذکر کے ساتھ شہرزاد کا نام ذہن میں آنا ناگزیر ہے۔ شہرزاد قصہ گوئی کی ایک علامت ہے۔ اعلیٰ پائے کی قصہ گوئی کیا کیا کمالات دکھا سکتی ہے اس کی مثال شہرزاد کی زندگی سے بہتر کہیں نہیں ملتی۔ اس کا ظالم شوہر شاید مثالی قصہ گو کی تلاش میں پتہ نہیں کتنی عورتوں کا خون بہا چکا تھا۔ شہرزاد رات بھر قصہ سُنانے کے بعد صبح ہوتے ہوتے کہانی کو اس مقام پر چھوڑتی کہ اس کا شوہر اس سے آگے کے واقعات جاننے کے لیے دن بھر بے قرار رہتا۔

الف لیلہ کے قصّے قصہ گوئی کا اعجاز ہیں۔ اس کی مصنفہ کو مشرقی دارالخلافوں کی زندگی اور تمدن کے بارے میں وسیع معلومات حاصل تھیں۔ وہ زبردست تخیل کی مالک تھی۔ اسے قصہ گوئی کے تمام لوازم پر عبور حاصل تھا۔

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہم آج کے ناول نگار سے بھی شہرزاد کے سے قصّے سُنانے کی توقع کریں۔ مگر ہم اسے جان کیرو تھر[1] کی طرح یہ مشورہ ضرور دے سکتے ہیں کہ وہ ناول کو تکنیک کی بھول بُھلیوں میں اُلجھانے کے بجائے اگر اس صنف کو زندہ رکھنا چاہتا ہے تو شہرزاد کے فن کی طرف رجوع کرے۔

آج کل ناول میں قصہ پن کا مطالبہ کرنا دقیانوسی بات سمجھی جاتی ہے مگر قصہ گوئی کا ڈھونگ رچائے بغیر کہیں بھی بات نہیں بنتی۔ اس سے نہ شعور کی رو والے ناول بچ سکے نہ پس جدید ناول۔ چند افراد کا اور ان کے مابین معاملات کا ذکر کرنا ہی پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں جو کچھ بھی لکھا جائے گا اسے کہانی ہی کہا جائے گا کہانی کی نہایت سادہ تعریف میری برچرڈ اور وسن[2] نے اس طرح پیش کی ہے:۔

"کہانی سے مراد کسی عمل میں چند افراد کی شرکت کا بیان ہے۔" ای ایم فوسٹر کے نزدیک واقعات کو زمانی تسلسل کے اعتبار سے بیان کرنا کہانی ہے[3]۔

---

[1] Sheherzade -The Future of English Novel

[2] The Art of Writhing Fiction

[3] Aspects of Ncvel

آپ آئرس مرڈوک، گراہم گرین، کومپٹن برنیٹ، اینگس ولسن، جون فاؤلر وغیرہ کے کسی بھی ناول پر نظر ڈالیں ان میں کہانی کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آئے گی۔

کہانیاں تو دنیا میں بکھری پڑی ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ شاعر رنگین نوا کی طرح ناول نگار بھی دیدۂ بینائے قوم ہو۔ وہ انسانی ڈرامہ کو دیکھ کر مختلف انسانوں کے مابین گزرنے والے واقعات اور انسانی رشتوں کی تہ میں چھپی ہوئی معنویت کو محسوس کر سکے اور اپنے تاثرات کو ایک مبصّر کی طرح پیش کر سکے۔ اس میں سطح کے نیچے دیکھنے کی صلاحیت بھی ہو۔ ناول نگار کتنا ہی جہاں گشت اور کتنا ہی عالم متبحر ہو مگر پھر بھی وہ خدا نہیں ہوتا۔ اسکے مشاہدات اور تجربات کے پھیلاؤ کی بھی ایک حد ہوتی ہے۔ اسے اپنی حدود کا علم ہونا چاہیئے۔ یہی بہتر ہوتا ہے کہ وہ اپنی دنیا ہی سے سروکار رکھے۔ ورنہ بڑے بڑے ناول نگاروں نے جب بغیر مکمل معلومات کے اِدھر اُدھر کی ہانکنے کی کوشش کی ہے تو انھیں ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا ہے۔

چارلس ڈکنس بڑا اچھا قصّہ گو تھا۔ اس کے ناولوں میں کوئی عضوی اتحاد نہیں ملتا مگر اس کا پہلا ہی جملہ قارئین کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے اور آخر تک متوجہ رکھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس کے ناولوں کے ضمنی واقعات Episodes ایک دوسرے سے غیر مربوط ہوتے ہیں وہ اپنے ڈیوڈ کو ایسے ایسے لوگوں میں سے گزارتا ہے جن سے کہ وہ بخوبی واقف تھا۔ نچلے طبقے کے لوگوں۔ چوروں، بدمعاشوں، مجرمانہ ذہنیت کے ساتھ پرورش پانے والے لڑکوں کے اس نے بڑے جاندار کردار پیش کئے ہیں۔ گویا وہ اپنی دنیا کے گوشے گوشے سے آگاہ ہے۔ مگر جہاں وہ اس سے باہر قدم نکالتا ہے اس کی زبردست تخلیقی قوت بھی اس کے کام نہیں آسکتی۔ وہ زیادہ تعلیم یافتہ نہ تھا۔ اس کے پڑھے لکھے، ذہین لوگوں اور دانش وروں سے تعلقات نہ تھے اس لیے وہ جہاں ایسے لوگوں کا حال لکھتا ہے ناکام رہتا ہے۔ اس نے انقلاب فرانس پر بھی لکھا مگر اس کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اس انقلاب کو سمجھ نہیں پایا۔

ای ایم فوسٹر نے کہانی سے بحث کرتے ہوئے سوال کیا ہے کہ ہمیں کہانی کون

سُنائے گا؟ خود ہی جواب دیا ہے کہ بے شک اسکاٹ۔ گویا اس نے اسکاٹ کو بہترین قصہ گو قرار دیا ہے۔ نقادوں نے اس کے ناولوں میں بہت سی خامیوں کی نشان دہی کی ہے مگر اس کی قوت قصہ گوئی کو سب ہی نے مانا ہے وہ بھی جب اسکاٹ لینڈ کے اور اس کے ماضیٔ قریب کے قصے سناتا ہے تو تصویر اتار کر رکھ دیتا ہے مگر جب وہ اسکاٹ لینڈ سے باہر قدم نکالتا ہے تو ناکام رہتا ہے۔ اس کی نمایاں مثال Talisman ہے۔

ہمارے یہاں والٹر اسکاٹ کے معنوی شاگرد شررؔ بھی اچھے قصہ گو ہیں مگر انھوں نے ایسے علاقوں اور اتنے دور کے ماضی کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی یہ صلاحیت بھی ان کے بیانات میں واقعیت کا رنگ نہ بھر سکی۔

سرشار کئی امور میں ڈکنس سے ملتے جلتے نظر آتے ہیں۔ ان کی دنیا بھی محدود ہے وہ بھی صرف لکھنؤ کے عوام، نچلے طبقے کے لوگوں، بگڑے ہوئے اور جاہل نوابوں اور ان کے چالاک مصاحبوں ہی سے واقف ہیں۔ جب وہ ان کا بیان لکھتے ہیں کہ تو اس عہد کو زندہ کر دکھاتے ہیں۔ لکھنؤ کے مہذب نوابوں سے اور ان کے محلات کی اندرونی زندگی سے اور حقیقی بیگماتی زبان سے وہ ناآشنا تھے۔ اس لیے جب وہ اس زندگی کو پیش کرنے لگتے ہیں تو ان کی واقفیت کی قلعی کھل جاتی ہے۔ وہ جب میاں آزاد کو ترکی کی جانب سے لڑنے کے لیے روس روانہ کرتے ہیں تو چاہے وہ آزاد کو کسی بھی مقام پر دکھائیں حقیقتاً وہ لکھنؤ ہی میں ہوتے ہیں۔ ترکی اور روس تو بہت دور کے مقامات ہیں وہ بمبئی کا حال بھی لکھتے ہیں تو اسے بھی لکھنؤ بنا دیتے ہیں۔ سرشارؔ کی خلاقی میں کوئی شبہ نہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ وہ بھی اپنی دنیا سے باہر ناکام رہتے ہیں۔

مرزا رسواؔ نے "امراؤ جان ادا" میں لکھنؤی زندگی کے وہی پہلو دکھائے ہیں جن سے کہ وہ بخوبی واقف تھے۔

پریم چند کی عظمت سے کون انکار کرسکتا ہے مگر ان کے تجربات اور مشاہدات کی بھی حد بندیاں تھیں۔ دیہات کی زندگی۔ دیہاتیوں کے مسائل، ان کے جذبات و احساسات بیان کرنے میں کوئی ان کا مدمقابل نہیں لیکن جب وہ بھی اپنی اس مانوس دنیا سے باہر نکلتے ہیں تو ان کے بیانات حقیقت سے دور ہوجاتے ہیں "گئودان" ان کا بہترین ناول ہے۔ اس کا بیشتر حصہ دیہاتی زندگی سے تعلق رکھتا ہے اور یہ حصہ یقیناً انتہائی کامیاب ہے مگر جب گوبر شہر کا رُخ کرتا ہے اور اس کے بعد وہ شہر کی سماجی اور سیاسی زندگی پیش کرتے ہیں تو اس زندگی کے تمام افراد مثلاً مہتا، مالتی، خورشید مرزا وغیرہ غیر حقیقی نظر آتے ہیں۔ اسی طرح جب وہ راجاؤں ان کی رانیوں اور ان کے محلات کی زندگی کا نقشہ کھینچتے ہیں تو بڑے مضحکہ خیز بیانات پیش کرتے ہیں۔ راجہ بشال سنگھ کی ریاست کا ذکر کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی ریاست کافی بڑی ہے۔ شاید ریاست سے کروڑوں کی آمدنی ہوتی ہے۔ یہی راجہ صاحب انگریز مجسٹریٹ سے حضور کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ شراب کے نشے میں انگریز انھیں ڈیم راجہ کہہ دیتا ہے تو دونوں میں باقاعدہ کشتی ہونے لگتی ہے۔ راجہ صاحب اسے پچھاڑ کر اس کا گلا دبانے لگتے ہیں۔ نہ راجہ مہاراجہ ایسی حرکتیں کرتے تھے اور نہ مجسٹریٹ ان سے ایسی بدتمیزی سے گفتگو کرتے تھے۔ بات یہ تھی کہ پریم چند کو ایسے لوگوں کا کوئی تجربہ نہیں تھا۔

انہی راجہ صاحب کی چوتھی رانی منورما اپنے پرانے چاہنے والے سے ملنے کے لیے رات کو اٹھ کر جاتی ہے ذرا یہ منظر ملاحظہ ہو:۔

"اس نے گھڑی کی طرف دیکھا۔ ایک بج گیا تھا۔ چیت کی چاندنی چھٹکی ہوئی تھی۔ چارپائی سے اٹھ کر آنگن میں آئی۔ کیوں نہ اسی وقت چلوں گھنٹے بھر میں پہنچ جاؤں گی۔ چاندنی کھلی ہوئی ہے ڈر کس بات کا۔ راجہ صاحب سو رہے ہیں انھیں جگانا فضول ہے۔ سویرے تک میں لوٹ ہی آؤں گی۔"[1]

---

[1] پردۂ مجاز، شائع کردہ خالد پبلشنگ ہاؤس لاہور۔ ایڈیشن ۱۹۶۶ء صفحہ ۳۳۵

راجاؤں کا تو کیا ذکر یہ صورت حال اوسط درجے کے زمینداروں کے یہاں بھی ممکن نہیں، رانی کو سونے کے لیے صرف چارپائی نصیب ہوتی ہے. نوکر نہ چاکر نہ باندیاں جب جی چاہا اُٹھ کر چل دیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کو صرف دیہاتوں اور اوسط درجے کے لوگوں کا تجربہ تھا۔ وہ راجہ، مہاراجہ۔ زمیندار سب کو اسی سطح پر اتار لاتے ہیں۔

عبداللہ حسین کا ناول " اداس نسلیں " بہ حیثیت مجموعی اچھا ناول ہے۔ یہ تین الگ الگ حصوں پر مشتمل ہے جنھیں مصنف ایک وحدت کی شکل دینے سے قاصر رہے ہیں۔ جہاں جہاں روشن پور اور اس کی زندگی کا تعلق ہے ان کی پیش کردہ تصویریں بڑی جاندار اور حقیقی ہیں۔ وہ اس زندگی کے ریشہ ریشہ سے واقف معلوم ہوتے ہیں لیکن جب وہ دلّی کے روشن آغا اور ان کے محل کا ذکر کرتے ہیں تو چونکہ انھیں دلّی اور اودھ کے نوابوں کی زندگی کا کوئی تجربہ نہیں تھا وہ غیر شعوری طور پر اپنا قلم قرۃ العین کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں! ایسے ہی بیانات، نوجوانوں کے ویسے ہی مکالمات، ویسے ہی معاملات گفتگو کی وہی سطح۔ اسی لیے خالد اختر نے کہا تھا کہ اس کے صفحے کے صفحے قرۃ العین حیدر کی پیروڈی نظر آتے ہیں۔

مندرجہ بالا مثالیں یہ ظاہر کر رہی ہیں کہ جہاں ناول نگار ایسی زندگی اور ایسے ماحول کے بارے میں لکھنے کی کوشش کرتا ہے جس سے کہ اسے کما حقہٗ واقفیت نہ ہو تو وہ اپنی تمام تر صلاحیتوں کے باوجود ناکام رہتا ہے مشاہدے اور تجربے کی کمی کو کوئی چیز پورا نہیں کر سکتی۔

پلاٹ

کہانی ایک قدیم صنفِ ادب ہے۔ اس میں اور اس کہانی میں تمیز کرنا ضروری ہے جس پر کہ ناول مبنی ہوتا ہے۔ ناول میں جو کہانی پیش کی جاتی ہے اس کے لیے منصوبہ بندی ضروری ہوتی ہے اس کے ضمنی واقعات میں ٹھیٹ منطقی نہیں تو کم از کم نصف منطقی ربط ہونا ضروری ہے۔ ناول نگار کو اس سوال کا جواب بھی دینا پڑتا ہے کہ فلاں واقعہ کیوں رونما ہوا؟ اسی منصوبہ بندی کو پلاٹ کا نام دیا جاتا ہے۔

ای ایم فوسٹر نے کہانی اور پلاٹ کا فرق بڑے سادہ انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اگر یہ کہا جائے کہ بادشاہ مرگیا اور بعد میں ملکہ مرگئی تو یہ کہانی ہوگی لیکن اگر یہ کہا جائے کہ بادشاہ مرگیا اور اس کے غم میں ملکہ مرگئی تو یہ پلاٹ ہوگا[1] اس میں ان دونوں واقعات میں علّیت کا رشتہ پایا جاتا ہے۔

بعض لوگوں نے اسے کہانی کا ارفع پہلو کہہ کر پکارا ہے۔ پلاٹ دراصل ناول کی پوری منصوبہ بندی کا نام ہے۔ یہ منصوبہ بندی ناول کے تمام عناصر میں توازن پیدا کرتی ہے۔ صرف کہانی کے 'پھر کیا ہوا' پھر کیا ہوا' سے واسطہ رکھنے والے لوگ پلاٹ کی ماہیت کو نہیں سمجھ سکتے بقول ای ایم فوسٹر آپ غار کے سامعین کو اور سنیما کے تماش بینوں کو پلاٹ نہیں سمجھا

---

[1] Aspects of the Novel

سکتے۔ پلاٹ کو سمجھنے کے لیے ذہانت اور حافظہ دونوں کی ضرورت پیش آتی ہے۔
محض استعجاب کو فوسٹر نے بہت ادنیٰ درجہ کی خصوصیت قرار دیا ہے۔
اس کے نزدیک استعجاب کے مارے ہوئے لوگ احمق اور کمزور حافظے کے
مالک ہوتے ہیں۔ پلاٹ کے تار و پود کو سمجھنا ان کے بس کی بات نہیں۔
ای ایم فوسٹر نے پُراسراریت کو پلاٹ کا ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔
اس نے کہا ہے کہ یہ خصوصیت تسلسل زماں کو معطل کر دینے سے وجود میں آتی
ہے۔ اس کا آسان طریقہ وہ صورت حال ہے جو اس کی پیش کردہ مثال
کے ذریعہ رونما ہوتی ہے یعنی یہ کہ ملکہ کی موت کیوں واقع ہوئی؟ اس کی اعلیٰ
مثال کی یہ صورت ہو سکتی ہے کہ کسی بات کا ذکر مبہم حرکات و سکنات یا الفاظ
کے ذریعہ کیا جائے پھر کئی صفحات کے بعد جا کر اس کی وضاحت کی جائے۔
فوسٹر کے نزدیک ذہانت کے بغیر پُراسراریت والی کیفیت سے لطف اندوز
ہونا ممکن نہیں۔

جیسا کہ کہا گیا تھا پلاٹ کی تفہیم کے لیے ذہانت کے ساتھ ساتھ اچھے
حافظے کی ضرورت بھی پیش آتی ہے۔ مصنف قارئین سے یہ توقع رکھتا ہے کہ
وہ کسی واقع کو، کسی کردار کے ہر عمل کو اور مکالمے کے ہر جملہ کو ذہن میں رکھیں گے
اس کے ساتھ ہی باشعور قارئین بھی مصنف سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ اپنی
تصنیف میں کوئی خلا نہ چھوڑے گا۔ اس میں بھرتی کی یا غیر متعلقہ چیزیں نہیں
ٹھونسے گا۔ مصنف کو حق حاصل ہے کہ وہ پیچیدہ سے پیچیدہ پلاٹ بنائے مگر
اس تمام پیچیدگی کے باوجود یہ ضروری ہے کہ پلاٹ ایک عضوی وحدت کا
حامل ہو۔

ای ایم فوسٹر نے انگریزی ناول کی تاریخ میں پلاٹ کی تنظیم کا اولین ماہر
میریڈتھ کو قرار دیا ہے۔ اس کے پلاٹ گٹھے ہوئے نہیں ہوتے۔ ڈکنس کے
"Great Expectations" کے پلاٹ کے برعکس ہم "ہنری رچمنڈ"

کے پلاٹ کو ایک جملہ میں بیان نہیں کر سکتے۔ اس کے یہاں واقعات کردار سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہر واقعہ وجود میں آجانے کے بعد کردار کی نوعیت میں تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ اس کے یہاں کردار اور واقعات میں بڑا قریبی ربط پایا جاتا ہے۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ میریڈتھ کے یہاں اگر پلاٹ اور کردار میں تصادم ہوتا ہے تو میریڈتھ فتح کردار کو دلواتا ہے۔ آپ غور کریں تو یہ صورت حال بڑی عجیب ہے۔ دراصل پلاٹ میں یہ لڑائی جھگڑے پلاٹ کی تعریف غلط متعین کرنے کی بناء پر ہوتے ہیں۔

ای ایم فوسٹر نے اس جنگ کی دوسری صورت حال بھی بیان کی ہے جب کہ پلاٹ کو مکمل فتح حاصل ہو جاتی ہے اور کردار کو ہر مرحلہ پر اپنی کسی خصوصیت کو ترک کرنا پڑتا ہے یا قسمت کا ریلا اسے بہا کر لے جاتا ہے اور اس طرح ہمارے حقیقت نگاری کے تصور کو دھچکا لگتا ہے۔ اس مسئلہ کی وضاحت کے لیے اس نے ہارڈی کی مثال پیش کی ہے۔ وہ ہارڈی کو بنیادی طور پر شاعر تصور کرتا ہے جو کہ اپنے ناولوں کا خاکہ کافی بلندی سے تیار کرتا ہے۔ اس کے ناول المیہ یا المناک طربیئے ہوتے ہیں۔ ہارڈی ضمنی واقعات کو ربط دینے میں علیت پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے یہاں بنیادی حیثیت پلاٹ کو حاصل ہوتی ہے اور اس کے کردار پلاٹ کے تقاضوں کے مطابق تیار کیے جاتے ہیں صرف اس کے مشہور ناول Tess کو اس سے مستثنیٰ قرار دیا گیا ہے۔ اس کی ہیروئن Tess یہ ثابت کر دیتی ہے کہ وہ مقدر کے مقابلے میں عظیم تر ہے۔

اسی سلسلے میں لکھا ہے کہ ہارڈی اپنے کرداروں کے ہاتھ پاؤں باندھ دیتا ہے وہ مقدر پر مسلسل زور دیئے جاتا ہے۔ اس کے ناولوں میں عمل زندہ شکل میں نظر نہیں آتا "Jude the Obscure" کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے کہ اس میں کرداروں کو پلاٹ کے بے حد تابع رکھا گیا ہے۔ اس نے علیت پر اس حد تک زور دیا ہے کہ اس کا وسیلۂ فن اس کی اجازت نہیں دیتا

بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ جنگ میں ہارنے کے بعد کردار بھی بزدلانہ انتقام لیتا ہے۔ ہارڈی کے تقریباً تمام ناول اختتام کے قریب پہنچتے پہنچتے بڑے کمزور ہو جاتے ہیں۔ پلاٹ کا تقاضہ ہوتا ہے کہ ناول کا اختتام ہو۔ چنانچہ واقعات کو لپیٹنا پڑتا ہے اور کردار مر جاتے ہیں۔ ابتدا میں واقعات اور کردار جو خود اپنی خاطر وجود میں آتے ہوئے نظر آئے تھے اب ناول کو اختتام تک پہنچانے کا کام انجام دیتے ہیں۔ مصنف یہی سمجھتا رہتا ہے کہ کردار اسکی خاطر اپنا کام انجام دے رہے ہیں۔ وہ ان کا نام بھی لیتا رہتا ہے۔ ان کے مکالمے بھی وہ اوین میں استعمال کرتا رہتا ہے مگر وہ کردار مر چکے ہوتے ہیں۔

آخر میں ای ایم فوسٹر نے آندرے گیدے کا قول نقل کیا ہے کہ پلاٹ کو ہنڈیا میں ڈال دو۔ اس کے ٹکڑے کر دو اور ابال ڈالو۔ نیتشے کا قول بھی نقل کیا ہے کہ جس کا منصوبہ پہلے سے تیار کر لیا جائے وہ جھوٹ ہوتا ہے۔ دراصل یہ سارا بھیانک منظر ہماری نگاہوں کے سامنے اس لیے آرہا ہے کہ ہم نے پلاٹ کو بڑے محدود معنوں میں استعمال کیا ہے۔

ایڈن ملی گن نے اس اصطلاح کو بڑے وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے۔[۱۵] اس کے نزدیک پلاٹ کے تصور میں کسی ناول کا مکمل انداز اور مکمل ڈزائن شامل ہوتا ہے۔ اس میں وہ تمام عناصر شامل ہوتے ہیں جو اس ناول کی سمت متعین کریں یا اس کے رجحان کی وضاحت کریں۔ اس میں وہ طریق کار بھی شامل ہوتا ہے جس کے تحت کہ مصنف نے اپنا مواد مرتب کیا ہے اور اسے ہیئت اور معنی عطا کیے ہیں۔ اس میں عمل اور کردار سب کچھ شامل ہوتا ہے۔ یہی اس کا تعین کرتا ہے کہ کردار کیا کیا کام انجام دیتے ہیں اور کیوں ایسا کرتے ہیں۔ اس میں راوی کی تشریحات بلکہ خود مصنف کی آواز۔ اس کا اندازِ بیان، اسلوب اور اندازِ بیان کے تمام حربے سبھی کچھ شامل ہوتا ہے۔

منصوبہ بندی کے بغیر کوئی ناول وجود میں نہیں آسکتا. بظاہر ناول میں پلاٹ کے وجود سے کسی کو انکار نہیں ہونا چاہیئے تھا مگر پھر بھی اس کے منکرین کی تعداد کافی ہے۔

شعور کی رو والے ناول نگار۔ جدید ناول نگار پس جدید ناول نگار اور عہد حاضر کی دیگر صورتیں مثلاً fabulation, non fiction ناول۔ اینٹی ناول وغیرہ کے مصنفین پلاٹ اور کردار نگاری کی بندشوں کے قائل نہیں ہیں. ان کے ساتھ نیچرلزم میں عقیدہ رکھنے والے ناول نگار بھی پلاٹ سازی کے عمل ہی سے انکار کرتے ہیں۔

ویسے پرانے انداز کے ناول جن میں کہ ناول کے جملہ روایتی عناصر پر اسی طرح توجہ دی جاتی ہے اب بھی لکھے جا رہے ہیں. ان کے علاوہ عہد جدید کے کئی ناول نگار جن میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جنھیں پس جدید ناول نگار کہا جاتا ہے پلاٹ کی ضرورت اور اہمیت کو کسی نہ کسی حد تک تسلیم کرتے ہیں۔

فرینک کرموڈ نے اس قسم کے کئی ناول نگاروں کے انٹرویو لیے۔[1] ان میں سے چند کی رائیں پیش کی جاتی ہیں۔

کرموڈ نے گراہم گرین سے پلاٹ کے بارے میں سوال کیا تھا اس نے جواب دیا تھا کہ ناول میں پلاٹ جتنا کم ہوگا اتنا ہی بہتر ہوگا. ٹام جونس کی مثال دیتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ اس ناول میں زبردست پلاٹ ہے مگر یہ اس کے خاص کردار کے ماتحت ہے۔

اس پر کرموڈ نے سوالیہ انداز میں کہا تھا کہ گویا بہت پیچیدہ پلاٹ کے خلاف کوئی حقیقی دلیل نہیں ہے گراہم گرین نے کہا تھا کہ اس وقت

---

[1] " The Novel To-day " Edited by Malcoln Bredbury

تک نہیں جب تک کہ یہ mythicall Centre کو نقصان نہ پہنچائے۔

کرموڈ کے ایک سوال پر Muriel Spark نے کہا تھا کہ میرے نزدیک پلاٹ basic myth ہے۔آپ کو معلوم ہے کہ میں myth کے بارے میں زیادہ نہیں جانتی اگر میں کسی پلاٹ کے بارے میں سوچتی ہوں کہ یہی myth ہے ،اس سے ہٹ کر میں myth کے بارے میں کوئی پروا نہیں کرتی لیکن میں امید کرتی ہوں کہ پلاٹ میں ایک۔ آفاقی شے پائی جاتی ہے۔

ایک اور سوال کے جواب میں اس نے کہا تھا کہ میں نے ایک قسم کا لاابالی پن محسوس کیا اس لیے میں نے طے کیا کہ میں پلاٹ سے یعنی ایک رسمی خاکے سے وابستہ رہوں اور جو کچھ میں کہنا چاہتی ہوں ان حدود کے اندر کہہ سکوں۔

نیچرلسٹ ناول نگار زندگی کی پیش کش کے سلسلے میں کسی منصوبہ بندی کے قائل نہیں ہوتے، وہ زندگی کو من وعن پیش کرنے کا دعویٰ کرتے ہیں اس سلسلے میں وہ زندگی میں ردو بدل اور اتار چڑھاؤ پیدا کرنے والی فیصلہ کن قوتوں کے نقطۂ نظر سے زندگی کو پیش کرتے ہیں۔مختلف ناول نگار مختلف فیصلہ کن قوتوں پر زور دیتے ہیں مثلاً زولا اور ڈریزر سوشل اور gentic عناصر پر زور دیتے ہیں ؎

ہمارے یہاں صرف عزیز احمد نیچرلزم کے قائل ہیں "ایسی بلندی ایسی پستی" میں ایک جگہ لکھتے ہیں "گریز کو پڑھ کر کرشن چندر نے مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ڈر تھا کہ کہیں تم آخر میں نعیم الحسن اور بلقیس کی شادی نہ کرادو میں نے جواب میں کہا تھا کہ نعیم اور بلقیس کی شادی ناول میں اس لیے نہیں ہو سکی کہ زندگی میں بھی نہیں ہوئی تھی۔یہ تو مصنف کے اختیار کی بات نہیں۔ ماحول اور ہیرو

" Charecter and The Novel " by W.J. Harvey

ہیروئن کے اختیار کی بات ہے۔ اپنی حد تک تو مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا ہے۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو یا فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو یا میری اپنی بصارت یا بصیرت میں فرق ہو لیکن میں نے زندگی کی تنقید ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں۔"

ایک اور جگہ لکھتے ہیں" ایسی بلندی ایسی پستی مسلسل نہیں لکھا گیا اور نہ پہلے سے (کاغذ پر) اس کا کوئی خاکہ تیار کیا گیا۔ ایک خاکہ ذہن میں محفوظ تھا جس بات کے لیے طبیعت موزوں ہوئی پہلے اسی کو لکھ ڈالا۔"

میں نے اپنی کتاب[1] میں لکھا تھا " ذہن میں خاکہ محفوظ ہونا اور قصے کا ابواب میں منقسم ہونا پلاٹ نہیں تو کیا ہے۔ پلاٹ کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ خاکہ کاغذ پر مرتب کیا جائے۔ بس خاکہ مرتب ہونا ضروری ہے میں اسے مصنف کی خامی یا فرو گزاشت نہیں سمجھتا بلکہ خوبی سمجھتا ہوں۔"

ایسی فطرت نگاری جو کسی بھی قسم کی منصوبہ بندی سے قطعی مبرّا ہو کسی کے یہاں بھی نظر نہیں آتی۔ اچھا ہی ہوا کہ ناول ایسی سچی عکسی تصویروں سے محفوظ رہا حقیقت یہ ہے کہ ہر دوسری مخلوق کی طرح ناول بھی اپنے وجود میں لانے والے سے نسبی رشتہ رکھتا ہے۔

شعور کی رو والے ناول میں تکنیک پر توجہ اس قدر زیادہ ہوتی ہے کہ ناول کے روایتی عناصر جو اس میں بھیس بدلی ہوئی شکل میں موجود ہوتے ہیں انھیں شناخت کرنا اور ان کی نوعیت کو سمجھنا آسان نہیں ہوتا۔ اس میں جو منصوبہ بندی ہوتی ہے وہ اور بھی ماہرانہ ہوتی ہے مثلاً جیمس جوئس کے Cuckoo Clock اور ورجینیا وولف کی 'بگ بین' کے استعمال کی تکنیک بھی منصوبہ بندی کا حصّہ ہے۔ اسی طرح ان ناولوں میں یہ

---

[1] اردو ناول بیسویں صدی میں

فیصلہ بھی کہ کہاں زمان کو متحرک پیش کیا جائے اور کہاں مکان کو یہ بھی باقاعدہ منصوبہ بندی کا حصہ ہوتا ہے۔

انگریزی ادب میں شروع ہی سے پلاٹ کی تنظیم پر کافی توجہ صرف ہوئی فیلڈنگ کو اس سلسلے میں خاص امتیاز حاصل ہے۔ اس کی "ٹوم جونس" میں پلاٹ کی تنظیم کو مثالی کہا جاسکتا ہے۔ فیلڈنگ ناول کی تکنیک کا بہت بڑا رمز شناس تھا۔ اس کے مقدمے ناول نگاری کے فن کو پیش کرنے کے سلسلے میں بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ انگلستان میں بہت عرصہ تک فیلڈنگ کے فن کا اتباع ہوتا رہا۔

وکٹورین عہد کے ناولوں میں پلاٹ سیدھے سادے اور فارمولے کے قسم کے ہوتے تھے۔ کہانی کا ایک مقررہ ڈھانچہ ہوا کرتا تھا اور ناول کا اختتام عموماً شادی پر ہوتا تھا۔

رفتہ رفتہ پلاٹ کی تنظیم پر توجہ کم ہونے لگی اور مقابلتاً زندگی کی تخلیق پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ بقول ڈیوڈ سیسل تھیکرے اور ٹرلوپ کے یہاں دو دو تین تین پلاٹ ساتھ ساتھ چلتے ہیں[1]۔ ان میں آپس میں کوئی ناگزیر قسم کا تعلق نہیں ہوتا۔

چارلس ڈکنس کی خلاقی میں کسے کلام ہوسکتا ہے۔ اس کے یہاں زندگی کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ اس میں کوئی نظم و ضبط پیدا کرنے کا قائل نہیں۔ وہ زندگی کی تصویروں کو بقول شخصے کسی بھی روایتی پلاٹ پر ٹانگ دیتا تھا۔ اس کے یہاں ضمنی واقعات کی کثرت ہوتی ہے۔ ان میں صرف یہی ربط ہوتا ہے کہ یہ عموماً ایک ہی ہستی سے متعلق ہوتے ہیں۔ انھیں ایک دوسرے سے علیحدہ بھی کیا جاسکتا ہے بلکہ حذف بھی کیا جاسکتا ہے۔ ان میں بہت سے دھاگے آخر تک ایک دوسرے سے مربوط نہیں ہوتے۔

---

[1] Early Victorian Novelist by David Cecil

انگریزی ادب میں پُرانے ڈھرے میں تبدیلی پیدا کرنے کا سہرا جارج ایلییٹ کے سر ہے۔ اسی لیے بعضوں نے ناول نگاری کے دوسرے دور کا آغاز اس ہی سے کیا ہے اس کے یہاں فارمولا قسم کے پلاٹ نہیں پائے جاتے۔ اس کے یہاں زیادہ اہمیت کردار اور صورت حال کو دی جاتی ہے۔ پلاٹ منطقی طور پر انھی سے اُبھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

اردو میں پلاٹ پر سب سے زیادہ توجہ غالباً مرزا رسوا کے یہاں نظر آتی ہے۔ پلاٹ کی تنظیم "شریف زادہ" میں بھی اتنی ہی ماہرانہ ہے جتنی کہ "امراؤ جان ادا" میں۔ مگر اول الذکر کا شمار اردو کے بدترین ناولوں میں ہوتا ہے اور دوسرے کا اردو کے شاہکار ناولوں میں۔

'شریف زادہ' مرزا رسوا کا وہ خواب ہے جو شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ شریف زادہ میں حقیقی نہیں بلکہ عینی زندگی پیش کی گئی ہے۔ مرزا عباس حسین اور ان کا پورا گھرانہ مثالی انسانوں کا گھرانہ ہے۔ مرزا عباس حسین کی زندگی دراصل وہ زندگی ہے جو مرزا رسوا گزارنا چاہتے تھے مشین کی طرح منظم باقاعدہ اور غلطیوں سے مبرا۔ مگر جو زندگی انھوں نے حقیقتاً گزاری وہ مثالی زندگی کی تقریباً ضد ہے۔

"امراؤ جان ادا" کی تشکیل پر نظر ڈالیے۔ امراؤ جان یعنی امیرن کے بچپن کا ذکر اس کا اغوا۔ خانم کے ہاتھوں بیچا جانا۔ اس کی تعلیم و تربیت کا یہاں سے لے کر غدر کے بعد کے حالات تک تمام ضمنی واقعات کا جائزہ لیجیے۔ ان تمام واقعات کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ کہیں بھی دلچسپی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوٹتا۔ لکھنوی زندگی کے مختلف گوشے امراؤ جان کے کردار اور اسکی شخصیت کی تشکیل اور تکمیل کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ آخر میں امراؤ جان ایک مبصر حیات کے روپ میں ہمارے سامنے جلوہ گر ہو کر اپنے تجربات کا نچوڑ پیش کرتی ہے۔ اس ناول میں زندگی کی تخلیق، اور پلاٹ اس قدر ہم آہنگ ہو گئے ہیں کہ یہ ناول ایک عضوی وحدت کی شکل اختیار کر گیا ہے۔

ناول اور حقیقت

عام گفتگو میں ناول کو زندگی کی تصویر کہہ کر پکارا جاتا ہے۔ قارئین یہ توقع رکھتے ہیں کہ یہ تصویر حقیقت اور واقعیت کے ساتھ پیش کی جائے۔ لہٰذا نقاد کے لیے اس بات کا جائزہ لینا ضروری ہے کہ ناول میں حقیقت نگاری کی کیا صورت ہوتی ہے۔

این ‌ایل ‌گن نے کہا ہے کہ ناول نگار کو "ہملٹ" کے مشہور فقرے کی زبان میں فطرت کے رو برو آئینہ نہیں رکھنا چاہیئے۔ اس کا مقصد اپنی بات منوانا بلکہ غالباً پروپیگنڈہ کرنا ہے۔ اس کی تمنا ہوتی ہے کہ ہم دنیا کو از سرِ نو اور غیر متوقع طور پر اسی نگاہ سے دیکھیں جس سے کہ اس نے دیکھا ہے[1]

اے۔ اے مینڈی لو نے لکھا ہے۔ یہ درست ہے کہ فکشن زندگی کی پیشکش عکسی انداز میں نہیں کرتی اور کر ہی نہیں سکتی بلکہ اگر کر بھی سکے تب بھی اسے ایسا نہیں کرنا چاہیئے۔ اس کے لیے لازمی ہے کہ زندگی پر اپنی رائے دے اور اس کی تاویل کرے مگر یہ رائے زنی در پردہ ہونی چاہیئے۔ اس طرح نہ ہو گویا باہر سے پیوند چپکا دیا گیا ہے[2]

ہم کسی بھی ناول کو اُٹھا کر دیکھیں یہاں تک کہ کسی فطرت نگار کے ناول کو بھی ہمیں ناول میں پیش کردہ زندگی اور حقیقی زندگی میں بہت فرق نظر آئے گا۔ ای۔ ایم فوسٹر نے اس فرق کو بڑے سیدھے سادے اور عام فہم انداز میں بیان کیا ہے[3]

The Novel in English
" Time and the Novel "
" Aspects of the Novel "

اس نے زندگی کی پانچ بڑی حقیقتیں بیان کی ہیں ۔ یہ ہیں پیدائش. خوراک ۔ نیند ۔ محبت اور موت ۔ عام زندگی میں ان کی جو حقیقت ہوتی ہے اور خوراک نیند اور محبت پر جو وقت صرف ہوتا ہے وہ ناول والی زندگی سے بالکل مختلف ہوتا ہے ۔ مثلاً ہم نیند پر سات آٹھ گھنٹے صرف کرتے ہیں اور اپنی مصروفیات کی وجہ سے محبت کے لیے بعض اوقات سوچنے کا وقت بھی نہیں ملتا مگر محبت کے بغیر ناول کا وجود بھی مشکل ہے ۔ بلکہ عام ناول میں تو سب کچھ محبت ہی ہوتی ہے ۔ اس کی داستان میں اتنی جاذبیت ہوتی ہے کہ ابتدا سے لے کر تا حال محبت ہی کی کہانی پیرائے بدل بدل کر سنائی جا رہی ہے نہ لکھنے والا تھکا ہے اور نہ پڑھنے والا ۔

ناول والی زندگی مرتب اور منظم ہوتی ہے ۔ اس کے مختلف واقعات کے مابین ایک رشتہ پایا جاتا ہے ۔ عموماً یہ رشتہ علیت کا ہوتا ہے ۔ حقیقی زندگی کے مختلف واقعات کے مابین کسی رشتہ کا پایا جانا ضروری نہیں ۔

حقیقی زندگی میں یہ ضروری نہیں ہے کہ افراد زندگی کے مختلف امور کے بارے میں واضح نقطۂ نظر رکھتے ہوں ۔ ان کے زندگی گزارنے کے کچھ اصول ہوں ۔ ان کے عمل کے ساتھ کوئی قدر وابستہ ہو ۔ یہ زندگی بے ہنگم اور غیر مربوط ہوتی ہے یہاں واقعات اکثر اتفاقات کی پیداوار ہوتے ہیں جس قانون کے تحت رونما ہوتے ہیں اس کا سوائے خدا کے کسی کو علم نہیں ہوتا ۔

۱۸۸۰ء میں والٹر بیسنٹ اور ہینری جیمس کا رابرٹ لوئی اسٹیونسن کے ساتھ ایک مشہور مباحثہ ہوا تھا۔[۱] اسٹیونسن نے زندگی اور فن کا موازنہ کرتے ہوئے زندگی کو وحشیانہ ، غیر محدود ، غیر منطقی ۔ بے ربط اور شدائد سے پُر کہہ کر پکارا تھا ۔ ظاہر ہے کہ فن کی طرف داری کے جوش میں اس نے حقیقی زندگی کا

۱؎ " Psychological Novel "

نقشہ پیش کرنے میں مبالغہ سے کام لیا ہے۔

پروسٹ نے کہا تھا کہ حقیقی زندگی میں انسان بہت غیر واضح ہوتے ہیں۔ یہ ایک طرح کے تودۂ جسم ہوتے ہیں۔ گویا اس قدر مردہ وزن کے حامل ہوتے ہیں کہ اسے اٹھانا ہماری حسیت کے بس کی بات نہیں۔

دونوں قسم کی زندگیوں کے بین فرق سے کوئی انکار نہیں کر سکتا مگر ساتھ ہی ہم اس افسانوی زندگی کی حقیقت سے بھی انکار نہیں کر سکتے۔ البتہ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ یہ ایک مخصوص قسم کی حقیقت ہوتی ہے۔

ذرا ڈیفو کی "مول فلینڈرس" پر غور کیجیے۔ یہ ناول اسی نام کی عورت کی داستان ہے۔ اس کی زندگی سے متعلق جو جو باتیں بیان کی گئی ہیں۔ وہ جو جو حرکتیں کرتی ہے خاصی چالاک ہونے کے باوجود دھوکہ کھا جاتی ہے۔ دولت بٹورنے کے لیے کئی شادیاں کرتی ہے یہاں تک کہ بھول میں ایسے شخص سے بھی شادی کر ڈالتی ہے جس کے بارے میں بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس کا بھائی تھا جیل جاتی ہے۔ ذلتیں اٹھاتی ہے۔ یہ تمام باتیں ہمیں حقیقی زندگی میں بھی مل سکتی ہیں مگر الگ الگ۔ کسی عورت میں ایک یا دو کسی میں زیادہ۔ مگر ان تمام خصوصیات کا ایک عورت میں جمع ہونا ناممکن ہے۔ ہمیں کوئی ایسی عورت نہیں مل سکتی جو بالکل مول فلینڈرس کی طرح ہو۔ الگ الگ واقعات کے مماثل چونکہ ہمیں حقیقی زندگی میں مل سکتے ہیں اس لیے ان کی پیش کش کو حقیقت آگیں کہا جائے گا۔ اور اس ناول کو حقیقت نگاری والے ناولوں میں شمار کیا جائے گا۔

ممکن ہے آپ اس کتاب کو مکمل طور پر ناول نہ مانیں۔ رچرڈسن اور اور فیلڈنگ کی کتابیں یقیناً ناول کے زمرہ میں آتی ہیں۔ یہ دونوں ہم عصر ناول نگار ایک دوسرے کے انداز سے شدید اختلاف رکھتے ہیں اس کے باوجود

" Psychological Novel "

دونوں حقیقت نگاری کے شیدائی ہیں۔

رچرڈسن کو حقیقت آگیں ناول نگاروں میں بڑا اہم مقام حاصل ہے وہ دروں بیں قسم کا ناول نگار تھا۔ اسے بعض لوگوں نے اولیں نفسیات نگار کہا ہے۔ اس نے زیادہ تر واسطہ درونِ خانہ زندگی سے رکھا ہے۔ کمروں کی آرائش۔ فرنیچر کی ترتیب، نوعیت اور متعلقہ تفصیلات بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کی ہیں اس نے واقعات کا ذکر دن مہینے اور وقت کے تعین کے ساتھ کیا ہے۔

فیلڈنگ نے واقعات کی پیش کش میں حتی الامکان حقیقت نگاری سے کام لیا ہے۔ اس نے اپنے ہیرو کے ایک مقام سے دوسرے مقام تک پہنچنے میں صرف ہونے والے وقت کو صحت کے ساتھ پیش کرنے میں کافی اہتمام برتا ہے۔ بقول بعض اس نے جنتری کو سامنے رکھ کر واقعات کو مربوط کیا ہے۔ اس کا کوئی کردار مغربی علاقوں سے لندن کا سفر کرتا ہے اور اس سے کوئی دوسرا واقعہ تعلق رکھتا ہے تو وقت کے حساب سے ان میں شاید ہی کوئی سقم نکالا جا سکے۔ بقول این واٹ[1] اس نے سفر کے ذکر میں چاند کے گھٹنے بڑھنے کے اوقات تک کو ملحوظ رکھا ہے۔ اس نے حقیقت نگاری کو اس قدر ملحوظ رکھا ہے کہ اپنے ناولوں کو تاریخ کہہ کر پکارا ہے۔ اسے صحیح معنوں میں انگریزی ناول میں حقیقت نگاری کا بانی کہا جا سکتا ہے۔

ٹوم جونس میں ایک بات کھٹکتی ہے۔ اس کی طرف نقادوں نے توجہ نہیں دی۔ اس کے قصہ کی بنیاد ہی میں ایک اہم خامی نظر آتی ہے ٹوم جونس کو جنم دینے والی آل وردی کی بہن بریجیٹ ہے۔ یہ اس کا ناجائز بچہ ہے۔ اس لیے اس کے پیدائش کے راز کو پوشیدہ رکھنے کے لیے اسے چپکے سے آل وردی کے یہاں ایک بستر پر لٹا دیتی ہے اور اسے جنم دینے کا الزام ایک عورت کے سر رکھ دیتی ہے۔

---

[1] "The Rise of the Novel"

خود کو بری الذمہ ثابت کرنے کے لیے وہ آل وردی سے خفگی کا اظہار کرتی ہے
کہ وہ اس ناجائز بچے کو اپنے یہاں رکھنے پر رضامند ہو گئے ہیں۔
یہ کس طرح ممکن ہے کہ پیدائش کے وقت تک کسی کو برجیٹ کے حمل
کا پتہ نہ چلے آخری ایام میں اس ہوا بھرے ہوئے غبارے کا کسی کو نظر نہ آنا قطعی
خلاف قیاس ہے۔ کیا اردگرد کے سب لوگ اندھے تھے یا برجیٹ نے اس
غبارے کو کوئی سلیمانی ٹوپی پہنا دی تھی کہ وہ کسی کو نظر ہی نہ آئے۔ بہرحال یہ
سقم فیلڈنگ کے حقیقت نگاری کے محل میں بڑا چوڑا شگاف ڈال دیتا ہے۔

وکٹورین عہد میں جس قسم کی حقیقت نگاری ملتی ہے اس پر رومانی رنگ
بھی چھایا ہوا ملتا ہے۔ مثلاً ڈکنس کے یہاں واقعات فرداً فرداً تو حقیقت
آگیں ہیں مگر مل کر وہ ایک کلیت نہیں بنا پاتے۔ بقول ڈیوڈ سیسل یہ بیانات
حقیقت نگاری کے ساتھ ایک کمزور سے دھاگے سے بندھے ہوئے نظر
آتے ہیں[1]

جین آسٹن کی دنیا کافی محدود ہے۔ مگر وہ اپنی اس محدود دنیا کی پیش کش
میں بے مثل ہے۔ اس نے صرف اپنے ذاتی تجربات اور مشاہدات ہی پیش
کئے ہیں۔ اس نے انہی لوگوں کے بارے میں لکھا ہے جن سے کہ وہ بخوبی
واقف تھی۔ اس لیے اس کے ناول ان لوگوں کی زندگیوں کا سچا ریکارڈ معلوم
ہوتے ہیں۔ بعض لوگوں نے اس کے ناولوں کو اس کے عہد کی تاریخ کہا ہے۔

ایملی برانٹے کے بیانات کو ہم صحیح معنوں میں نہ حقیقت آگیں کہہ سکتے
ہیں نہ غیر حقیقت پسندانہ۔ بعض ناقدین کے نزدیک اس پر بلیک کی طرح الہامی
کیفیت طاری ہوتی تھی۔ بلیک کی طرح اسے بھی لوگوں نے mystic[2]

---

[1] "Early Victorian Novelist" by David Cecil

[2] اس مقام پر اس کا ترجمہ "صوفی" کرنا غلط ہوگا۔

کہہ کر پکارا ہے۔ اس کے تجربات شعوری حالت کے مشاہدات پر مبنی نہیں ہیں بلکہ ماورائی ترشحات ہیں جنھیں اس نے ظاہری آنکھوں سے نہیں بلکہ ذہن کی لاشعوری نگاہوں سے دیکھا۔ اس کے نقطۂ نظر کو ڈیوڈ سیسیل نے اخلاقی نہیں بلکہ قبل اخلاقی pre-moral کہہ کر پکارا ہے۔[1]

ہارڈی کی "ٹیس" میں ہم ایک جداگانہ قسم کی صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس میں کئی مقامات پر حقیقت آگیں اور عینی انداز ایک دوسرے سے متصادم نظر آتے ہیں اور ٹیس کی زندگی پر چھائی ہوئی نحوست اسی تصادم کی پیداوار نظر آتی ہے۔

ہارڈی نے ٹیس اور اس کے فریبی عاشق اینجل کے مابین گزرنے والے واقعات کو کئی سطحوں پر پیش کیا ہے۔ مثلاً انسانی اور حیوانی سطح پر ان سے جو غلطیاں سرزد ہوتی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ عقل و سمجھ کی صلاحیتیں محدود ہوتی ہیں۔ یہ ان طاقت ور حیوانی جذبات کے ریلے میں بہہ جاتی ہیں جن کے کہ وہ ان لمحات میں زیر اثر تھے۔ ان لمحات کے گزر جانے کے بعد ٹیس کی خفگی اور جھلاہٹ ان تمام باتوں کو حقیقت آگیں کہا جا سکتا ہے۔

انیسویں صدی تک کے زمانہ کو حقیقت نگاری کا دور کہا گیا ہے، اس حقیقت نگاری کے بارے میں ایک جدید نقاد اور اہم ناول نگار آئرس مرڈوک نے کہا ہے کہ اس عہد کے ناولوں کو انسانی زندگی سے نہیں بلکہ معاشرے میں اپنی جدوجہد میں مصروف رہنے والے حقیقی انسانوں سے دلچسپی تھی۔[2]

بیسویں صدی کے چند ذہین ناول نگاروں نے جہاں پُرا۔ نے فن کے خلاف بغاوت کی وہاں حقیقت نگاری کے رجحان کو بھی رد کیا۔ کردار کی ظاہری زندگی کے بجائے اس کے عمل کے محرکات اور اس کے پس پشت لاشعور کی

" The Early Victorian Novelist "

" The Novel To-day "

کارفرمائی کو مرکزی حیثیت دی۔ حقیقت آگیں ناول اس دور میں بھی لکھے جاتے رہے مگر یہ رجحان غیر مقبول ہوگیا۔

دوسری عالمی جنگ کے فوراً بعد حقیقت نگاری کے رجحان کا پھر احیا ہوا۔ تقریباً دس بارہ سال تک اہم ناول نگار اسی قسم کے ناول لکھتے رہے۔ جدید ناول[1] اور اس حقیقت آگیں ناول کے خلاف ایک نیا رجحان وجود میں آیا۔ اس رجحان کے تحت لکھے جانے والے ناولوں کو پس جدید ناول کہا گیا۔ انگلستان میں حقیقت آگیں ناول برابر لکھے جاتے رہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے انگریز بقول ڈیوڈ لوج حقیقت سے 'کمی ٹیڈ' ہے اور غیر حقیقت پسندانہ ادبی انداز کا تعصب کی حد تک مخالف ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ اسے حقیقت آگیں ناول پسند ہیں بلکہ وہ خود بھی اس قسم کا ناول لکھنا چاہتا ہے۔ اس کی وجہ اس نے یہ بیان کی ہے کہ یہ ادبی شائستگی کا ایک ایسا نظام پیش کرتا ہے جو تاریخ، تصریحات کی سچائی اور استواری سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس کے عہد کے بعض ناول نگار اسے ایک بندش ٹالنے والا اور غیر ضروری طریق کار سمجھتے ہیں مگر وہ اسے ایک تنظیمی طریق کار اور قوت کا سرچشمہ سمجھتا ہے۔

حقیقت نگاری سے بحث کرتے وقت ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ناول ایک فنی کارنامہ ہوتا ہے جس کے اپنے اصول اور قواعد ہوتے ہیں۔ اس میں پیش کی ہوئی ہر چیز انہی اصولوں کے تابع ہوتی ہے۔ یہاں جو کچھ بھی پیش کیا جاتا ہے وہ اس کے مصنف یعنی اس کے خالق کے نقطۂ نظر سے پیش کیا جاتا ہے۔ مائکل بوٹر نے اپنے مضمون The Novel as Research میں کہا ہے[2] کہ ناول نگار ہمارے سامنے جو واقعات پیش

---

[1] جیمس جوائس۔ لارنس اور ورجینیا وولف کے اور ان کے معاصرین کے ناول کو جدید ناول کہا گیا تھا۔

[2] "The Novel To-day"

کرتا ہے وہ ہماری روزمرّہ زندگی سے ملتے جلتے ہوتے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہوتا ہے وہ انھیں حقیقت کا رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے بلکہ وہ کسی حد تک حقیقت کا فریب بھی دیتا ہے۔ آگے چل کر لکھا ہے کہ ناول نگار کے بیانات کی کسی اور ذریعہ سے تصدیق نہیں کی جاسکتی۔ ہمیں انھیں فی نفسہ تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ گویا اس بات کا مطلب یہ ہوا کہ جو کچھ وہ کہتا ہے اسے حقیقت نگاری کہا جاسکتا ہے۔

بالزک کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کے بیانات کے سلسلے میں ہمیں اس کے جملوں پر اعتماد کرنا پڑتا ہے۔ ان بیانات کی تصدیق کے لیے ہم کسی اور شہادت کا سہارا نہیں لے سکتے۔

اردو ناول میں حقیقت نگاری سے بحث کرنے کے دوران ہمیں اپنے عام ادبی مذاق اور تہذیبی روایات کو ملحوظ رکھنا چاہیئے۔ انگلستان اور برصغیر کی زندگی میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ اب تو خیر یہ صورت حال نہیں رہی مگر کچھ عرصہ پہلے کسی کی طبیعت ناساز دیکھتے تو پوچھتے تھے کہ "کیا دشمنوں کی طبیعت ناساز ہے" تھوڑی بہت پریشانی یا تکلیف ہوتی تو عام طور پہ یہی کہا جاتا تھا کہ "اللہ کا شکر ہے"۔ کسی کے ساتھ ان کا بیٹا ہوتا اور پوچھتے کہ "صاحبزادے ہیں؟" تو یہی کہا جاتا تھا "آپ کا غلام ہے"۔ کسی بھی معاملہ میں پہل کرنا بداخلاقی سمجھا جاتا تھا۔

ایسی قوم کا ادیب بھی اسی فضا کا پروردہ ہوتا ہے۔ اس کے بیانات بلکہ اس کے ادراک کا بھی ان تہذیبی آداب سے متاثر ہونا قدرتی بات ہے۔

اسے حسن اتفاق ہی کہیے کہ ہمارا اوّلین ناول نگار ایک مصلح تھا اور اپنے قافلہ سالار کی طرح مبالغہ آرائی کو ناپسند کرتا تھا۔ ان کا اولین ناول "مراۃ العروس" مشکل ہی سے ناول کے دائرے میں آتا ہے۔ یہ بہت ادنیٰ درجہ کا ناول ہے مگر اس میں اس زمانہ کے مُسلمان متوسط گھرانوں کی تہذیب۔ ان کے مسائل۔

نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے مختلف نمونے۔ ان گھرانوں میں تعلیم و تربیت کی صورت حال یہ تمام باتیں بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ اس زمانہ کے مسلم معاشرے کا مطالعہ کرنے کے لیے ڈپٹی نذیر احمد کے ناول تاریخی دستاویز کا کام انجام دیتے ہیں۔

جس طرح انگریزی کے مختلف ناول نگاروں کے یہاں حقیقت نگاری کا انداز مختلف نظر آتا ہے اردو میں بھی تقریباً یہی صورت حال ہے۔ مثلاً "امراؤ جان ادا" ایک اعلیٰ درجہ کا حقیقت آگیں ناول ہے۔ اس میں ایک ڈیرہ دار طوائف کے توسط سے لکھنؤ کی تہذیب کو وہاں کے نوابین کو متوسط لوگوں اور عوام کو بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

عصمت چغتائی مزاجاً طنز نگار ہیں "معصومہ" میں انھوں نے ایک ایسے خاندان کی زندگی پیش کی ہے جس کا سرپرست انھیں بے سہارا چھوڑ کر پاکستان چلا گیا ہے۔ برصغیر کی آزادی سے جہاں بہت سے لوگوں کے گھروں میں ہُن برسا اور انھیں تخت و تاج مل گئے وہاں ہزاروں لاکھوں گھر تباہ و برباد بھی ہو گئے۔ پتہ نہیں کتنے نواب صاحبان معصومہ کے باپ کی طرح اپنے اہل خانہ کو ہندوستان میں چھوڑ کر یہ تسلی دے کر پاکستان چلے آئے کہ وہ پہلے جا کر تمام معاملات ٹھیک ٹھاک کر لیں۔ پھر سب گھر والوں کو بلا لیں گے۔ ان میں سے بہت سوں نے معصومہ کے والد کی طرح پاکستان آکر نئی شادیاں رچالیں اور اپنے بے سہارا خاندان کی طرف پلٹ کر بھی نہ دیکھا۔ معصومہ کے طوائف بننے میں خود معصومہ کا کوئی قصور نہ تھا۔ اس نے پہلے ہی دن بہت مزاحمت کی اور اپنے اوّلین گاہک احمد بھائی کو بری طرح زخمی کر دیا۔ معصومہ نے اور اس کی ماں نے ایسی زندگی گزاری تھی کہ محنت مزدوری کر کے پیٹ بھرنے کی ان سے توقع نہیں جا سکتی تھی۔ زندہ رہنے کے لیے انھیں یہ سب کچھ گوارہ کرنا پڑا۔

بمبئی پہنچنے کے بعد سے لے کر طوائفیت کی اس ابتدائی منزل تک کے

حالات اور واقعات مع تمام جزوئیات کے بڑے حقیقت آگیں انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ اس ناول میں بعض دیگر مقامات پر بھی حقیقت نگاری کی مثالیں پائی جاتی ہیں۔

"گئودان" میں کسانوں کی زندگی کو، ان کے مسائل کو۔ ان کی کمزوریوں اور اخلاقی بلندیوں کو پریم چند نے ایسے حقیقت آگیں انداز میں بیان کیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے پریم چند انھی کے درمیان رہتے بستے ہوں اور انھوں نے اپنے گردوپیش گزرنے والے حالات کو جس طرح دیکھا بڑی سچائی کے ساتھ بیان کر دیا۔

عزیز احمد نے "آگ" میں کشمیر کے مختلف طبقوں کی زندگیوں کو، خصوصاً ہانجیوں کی زندگیوں اور امرا کی عیاشیوں کو بڑی واقعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مقامی رؤسا اور سیر و سیاحت کے بہانے آنے والے دولت مند اپنی رنگ رلیوں میں مصروف تھے مگر آہستہ آہستہ کشمیر میں اور اس کے اردگرد جو آگ پھیلتی جا رہی تھی عزیز احمد نے اس کا نقشہ بڑے حقیقت آگیں اور بصیرت افروز انداز میں پیش کیا ہے۔

اسی طرح "ایسی بلندی ایسی پستی" میں حیدر آباد کے بلند طبقہ کی زندگیوں کی پستی کو بڑی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ وہاں کے رؤسا کی نظام تک اور انگریز حکومت تک قرب حاصل کرنے کی تگ و دو اور ایک دوسرے کے خلاف ریشہ دوانیوں میں مصروف رہنے کی بنا پر ان کی عورتوں، لڑکوں اور لڑکیوں کے کردار کی اور ان کی زندگی کی جو صورت حال ہو گی اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ عزیز احمد نے ان تمام مناظر کو بڑے بے لاگ انداز میں پیش کیا ہے۔

اردو ناولوں کے وسیع ذخیرے سے حقیقت نگاری کی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں مگر بہ خوفِ طوالت ان چند مثالوں پر ہی اکتفا کیا جاتا ہے۔

اس تمام بحث سے ہمیں یہ اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ ناول میں پیش کی ہوئی حقیقت نگاری عکسی حقیقت نہیں ہوتی۔ یہ عکسی حقیقت سے کم بھی ہوتی ہے اور زیادہ بھی ناول نگار

کی تخئیل اسے زیادہ بامعنی اور زیادہ وقیع بنادیتی ہے۔ ہمیں ڈاکٹر اے۔ اے میٹڈولو کی اس رائے پر خفا ہونے کی ضرورت نہیں ہے کہ حقیقت کو نہ ظاہر کیا جاسکتا ہے نہ اسے بیان کیا جاسکتا ہے صرف اس کا Illusion (التباس) ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔[1]

ڈیوڈ لوج نے اپنے مضمون The Novelist at the Crossroads میں نارمن میلر کا یہ قول نقل کیا ہے کہ وہ حقیقت آگیں ناول نہیں لکھنا چاہتا اس لیے کہ اب حقیقت کوئی وجود نہیں رکھتی۔[2] غالباً حقیقت سے نارمن میلر کی مراد عکسی حقیقت ہی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی حقیقت کو پیش کرنا ناول نگار کا منصب ہی نہیں۔

" Time and the Novel "

" The Novel To-day "

ناول اور آپ بیتی

انسان کو سب سے زیادہ لگاؤ اپنی ہی زندگی کے واقعات سے ہوتا ہے بڑے سے بڑا ذہین انسان بھی دوسروں کی زندگی سے ان کے خیالات سے اور ان کی سوچ سے اس قدر واقف نہیں ہوسکتا جتنا کہ وہ اپنی زندگی اور اپنی سوچ سے ہوتا ہے۔

جس انسان کے ہاتھ میں قلم ہوتا ہے اور اسے کسی نہ کسی شکل میں زندگی کی پیش کش سے واسطہ ہوتا ہے تو سب سے پہلے اس کی توجہ اپنی ہی زندگی کی طرف مبذول ہوتی ہے۔ وہ اپنی زندگی کو پیش کرنا بھی چاہتا ہے مگر ساتھ ہی معاشرتی دباؤ کی بنا پر کچھ چھپانا بھی چاہتا ہے۔

فی الوقت ہماری گفتگو چونکہ فکشن سے ہے۔ ہم صرف بڑے ناول نگاروں کے ناولوں ہی کو دیکھیں گے۔ اگر ہمیں ان کی تفصیلات کا پورا پورا علم ہو سکے تو ہم یہ دیکھ سکیں گے کہ ان کے بیشتر کرداروں کے اندر وہ خود چھپے ہوئے ہیں۔

جب معاملہ شعور کی رو کی پیش کش کا ہوتا ہے تو مسئلہ اور بھی ذاتی ہوجاتا ہے انسان صرف اپنے ہی شعور اور اپنے ہی تحت الشعور سے اور ذہن کی پوشیدہ خباثتوں اور ناگفتنی غلاظتوں سے واقف ہوسکتا ہے۔ نہ وہ دوسروں کے شعور کی رو سے واقف ہوسکتا ہے اور نہ دوسرے اس کی شعور کی رو سے آگاہ ہوسکتے ہیں۔ لہٰذا وہ کسی بھی

کردار کے شعور کی رو کو پیش کرے گا در اصل اپنے ہی شعور کو پیش کرے گا۔

ناول نگار کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنے حالات زندگی میں سے کیا پیش کرے اور کیا چھپائے اور اسے کس طرح پیش کرے۔ آپ بیتی کو جگ بیتی کے روپ میں سب ہی نے پیش کیا ہے۔ فیلڈنگ، پرووسٹ۔ ہینری جیمس۔ ڈی ایچ لارنس، جیمس جوائس۔ رسوا۔ پریم چند۔ ڈاکٹر احسن فاروقی سب ہی نے اپنی ہی زندگی سے اپنے ناولوں کی دنیائیں بسائیں ہیں۔

ناول نگار کی صلاحیت بلکہ عظمت کا تعین اسی سے ہوتا ہے کہ اس نے آپ بیتی کو جگ بیتی کس ہنر مندی کے ساتھ بنایا ہے۔ پھوہڑ ادیب اپنی زندگی کے واقعات کھلم کھلا بیان کر دیتا ہے۔ وہ "سچ" بیان کرنے ہی کو ادب تصور کرتا ہے جب کہ بڑا ادیب زیادہ واسطہ "سچ نما جھوٹ" سے رکھتا ہے۔ وہ حقیقت کو فسانہ بنا کر پیش کرتا ہے۔ وہ سرِ دلبراں کو حدیثِ دیگراں کے روپ میں بیان کرتا ہے۔ فن کے تقاضے صرف اسی طرح پورے کیئے جا سکتے ہیں Leon Edel [۱۵] نے بڑی وقیع بات کہی ہے کہ ناول خود سوانحی ہو سکتا ہے مگر اسے آپ بیتی ہرگز نہیں ہونا چاہیئے۔

ناول نگاروں نے اپنے اور اپنے خاندان کے حالات کو اپنے کرداروں میں کس طرح سمو کر پیش کیا ہے اس کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

ڈی ایچ لارنس نے فرائڈ کی تصانیف کا بہت گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اس نے اپنے ناولوں میں جہاں اپنے اور اپنے خاندان کے حالات

The Psychological Novel

اور واقعات اپنے کرداروں کے روپ میں بیان کئے ہیں انھیں فرائڈ کے نظریات کی روشنی میں پیش کیا ہے۔

" Sons and Lovers " کے بارے میں

Mark Schorer نے اپنے مضمون Technique as a Discovery [1] میں " D. H. Lawrence : A personal Record " کے حوالے سے لکھا ہے کہ لارنس نے اس ناول میں اپنے ہی خاندان کی کہانی پیش کی ہے۔ اس میں بیان کیا گیا ہے کہ ماں اپنے شوہر سے حقیقی محبت نہ پانے کی بنا پر اس جذبہ کی تسکین کے لیے اپنے بیٹے کی طرف رجوع کرتی ہے۔ اس کی روحانی محبت بیٹے کی جذباتی محبت کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ لارنس کو باپ سے محبت ہے مگر وہ اس کے اس جذبے سے نفرت کرتا ہے اور اسے " Small mean head " کہہ کر پکارا ہے، الزابیتھ ڈریو[2] اور ڈیوڈ ڈیشیز[3] نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے۔

ڈیوڈ ڈیشیز نے لکھا ہے کہ لارنس کے گھریلو حالات پر مبنی ہونے کے باوجود یہ کتاب آپ بیتی نہیں ہے بلکہ ناول ہے۔ لارنس نے واقعات اس طرح پیش کئے ہیں کہ ان کے توسط سے محبت کی مختلف شکلیں اور اس کی کج رویاں ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس نے جدید تہذیب کی بدنمائیوں پر بھی روشنی ڈالی ہے اس میں فسانوی تخیل کی کارفرمائی بھرپور طریقے پر نظر آتی ہے۔

" Women in Love " کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ اس ناول کی در اُرسلا ،، لارنس کی جرمن نژاد بیوی فریڈا ہے، اور اس

---

[1] Forms of Modern Fiction

[2] The Novel _ A A Modern Guide to fifteen English Masterpieces

[3] Novel and the Modern World

ناول کا ہیرو کن کسی حد تک خود لارنس ہے۔ اسی طرح ''کینگرو'' کا ہیرو ''سومرس'' اور اس کی بیوی ''ہیریٹ'' درحقیقت لارنس اور فریڈا ہیں۔

لارنس کے اپنی بیوی سے جنسی تعلقات خاصے ناہموار تھے۔ وہ اکثر لڑتے جھگڑتے رہتے تھے۔ لارنس نے اپنے ناولوں میں متعدد مقامات پر میاں بیوی کے جھگڑوں کا ذکر کیا ہے۔ یہ جھگڑے اکثر جنسی رشتے سے متعلق ہوتے ہیں ان جھگڑوں میں لارنس اور اس کی بیوی کے تعلقات ہی فکشن کے پیرائے میں پیش کئے گئے ہیں۔ لارنس کے ناولوں میں میاں بیوی کے درمیان برتری حاصل کرنے کی جنگ کئی جگہ پیش کی گئی ہے۔ یہ لارنس کا محبوب موضوع ہے۔ وہ حقیقی زندگی میں بھی اس مسئلے سے دوچار تھا۔ ڈیوڈ ڈیشیز نے لارنس اور فریڈا کے تعلقات کے بارے میں لکھا ہے کہ لارنس کا فریڈا سے جنسی رشتہ اس قسم کا تھا کہ گویا وہ اس کی محبت میں ''ایڈی پل وش'' کی تسکین حاصل کرتا تھا۔ ڈیوڈ ڈیشز کے الفاظ میں وہ demanding women تھی اور جنسی اعتبار سے لارنس قوی انسان نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے محبت اور جنسی رشتے کے بارے میں انتہائی عجیب و غریب قسم خیالات پیش کئے۔ یہ خیالات اس کے ذہن میں پائے جانے والی جنسی پیچیدگیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اس کے کئی ناولوں میں خصوصاً ''لیڈی چیٹرلے'' میں عورت کو مرد کے جسم کو سراہتے ہوئے اور اس سے مسحور ہوتے ہیں دکھایا گیا ہے۔ اس کے یہاں کہیں بھی مرد کو نسوانی جسم سے مسحور ہوتا ہوا اور اسے سراہتے ہوئے نہیں دکھایا گیا۔ یہ در اصل اس کے برتری حاصل کرنے کی ناکام تمنا کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ اس نے اپنے احساس کمتری کو برتری کے اظہار کی آڑ میں چھپانے کی کوشش کی ہے۔

بعضوں نے لارنس کے اس رویہ کو اس کی فطرت کی پوشیدہ نسائیت کہہ کر پکارا ہے اور بعضوں نے اس کی عدم تسکین کی وجہ اس کے ہم جنسی رجحان کو قرار دیا ہے۔

لارنس ایک بڑا ناول نگار ہے اس نے اپنے حالات اور واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ عام انسانی رشتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

کونریڈ کے "Nostromo" میں کوسٹاگوانا کی سیاست میں ملوث ہونے والا صحافی ڈیکاؤنڈ کافی حد تک کونریڈ ہی ہے۔ ڈیکاؤنڈ اور Antonia Avellanos کے مابین گزرنے والے واقعات دراصل وہی معاملات ہیں جو کونریڈ اور اس کی اولین محبوبہ کے مابین گزرے۔ اس کی تصدیق خود کونریڈ کی تحریر سے ہو جاتی ہے۔

خود سوانحی عناصر کو انتہائی فن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی بہترین مثال جوائس کی "پورٹریٹ" اور "یولی سیز" ہیں۔ "پورٹریٹ" کے اسٹیون ڈڈلس اور جوائس کی زندگی میں مطابقت تلاش کرنا زیادہ مشکل نہیں جب کہ "یولی سیز" میں ہومر کی پیروڈی اور اس کے ضمنی قصوں کی متوازیت کی بنا پر جوائس کے سوانح حیات پر کافی دبیز پردہ پڑ جاتا ہے۔

اسی لیے کہا گیا ہے کہ "پورٹریٹ" جوائس کی بے نقاب سوانح عمری ہے جب کہ "یولی سیز" اس کی زیر نقاب سوانح عمری ہے۔[۱]

اسٹیون ڈڈلس کا نام اشارتی ہے۔ یہ اوّلین عیسائی شہید ہے جسے کفر کے الزام میں سنگ سار کر دیا گیا تھا۔ اسٹیون ڈڈلس کئی اعتبار سے جوائس خود ہے مگر اس نے اپنے سوانح کو اشارتی انداز سے آمیز کر کے پیش کیا ہے۔ اس میں وہ تمام جمالیاتی خصوصیات پائی جاتی ہیں

---

[۱] The Novel and the Modern World

جن کی کہ ہم کسی فن پارے میں جستجو کرتے ہیں۔ بقول ڈیوڈ ڈیشیز پورے انگریزی ادب میں ذاتی سوانح کو فن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی یہ بہترین مثال ہے۔ اس میں ذاتی سوانح کی پیش کش انتہائی دیانت داری کے ساتھ کی گئی ہے۔ اسی میں واقعات کا انتخاب، تنظیم و ترتیب۔ ترمیم و اضافہ، ڈرامائیت غرض فکشن کے تمام تقاضے پورے کئے گئے ہیں۔ اس طرح بقول الزابیتھ ڈریو یہ سوانح عمری نہیں رہتی بلکہ زندگی کی پیش کش بن جاتی ہے [۱]

ڈیوڈ ڈیشیز نے "پورٹریٹ" کو جوائس کی تمام تصانیف میں خامیوں سے سب سے زیادہ پاک قرار دیا ہے مگر فنی اعتبار سے "یولی سیز" کا مقام بہت بلند ہے۔ ناول کی پوری تاریخ میں یہ فن کاری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ اتنے فنی پینترے کسی ناول میں نظر نہیں آتے۔

نورمن میلر نے Armies of the Night " میں اپنے ساتھ پیش آنے والے واقعات بیان کئے ہیں ۱۹۶۷ء میں ویت نام کی جنگ کے خلاف مظاہرین نے پینٹے گون تک مارچ کیا تھا۔ کچھ لوگوں کو گرفتار کیا گیا۔ مصنف نے خود کو زبردستی گرفتار کروایا۔ گرفتار ہونے والوں کے ساتھ (بشمول مصنف) جو کچھ پیش آیا مصنف نے اسے من و عن بیان کرنے کی کوشش کی مگر فکشن کے تقاضے پورے کرنے کے لیے اور اسے آپ بیتی سے جدا کرنے کے خاطر اپنا ذکر صیغۂ واحد غائب میں کیا۔

شولز اور کیلوگ نے " The Nature of Narrative میں لکھا ہے کہ آپ بیتی اور خود سوانحی ناول میں جو فرق پایا جاتا ہے وہ واقعات کی صحت کی بنا پر نہیں ہوتا بلکہ واقعات کا منفرد انداز میں مشاہدہ کرنے

The Novel _ A Modern Guide to Fifteen English Master-pieces "

اور انھیں بیان کرنے میں پوشیدہ ہوتا ہے اسے اسی خصوصیت کی بنا پر فنّی کارنامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔[1]

ڈیوڈ لوج نے اپنے مضمون " The Novelist at the Crossroads " میں مندرجہ بالا خیال پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ خود سوانحی ناول کے مصنف کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ واقعات میں تبدیلی کرسکے، ان کی ترتیب میں ردو بدل کرسکے اور واقعات میں اضافہ بھی کرسکے وہ اس آزادی کا استعمال محض پردہ داری کی خاطر نہیں کرتا بلکہ ادب کے تقاضوں کی خاطر کرتا ہے۔[2] دراصل ان طریقوں کو برتے بغیر خود سوانحی مواد ناول کا مقام حاصل نہیں کرپاتا۔

ہم کسی ناول میں خود سوانحی عناصر کی تلاش صرف اسی صورت میں کرسکتے ہیں جب کہ ہمیں مصنف کی زندگی کے واقعات کسی اور ذریعہ سے حاصل ہوسکیں۔ مصنف نے خود اپنے حالات بیان کئے ہوں یا وہ ہمیں کسی سوانح نگار کے توسط سے دستیاب ہوئے ہوں۔ اتفاق نے اس قسم کی معلومات ہمیں اُردو کے صرف چند ناول نگاروں کے بارے میں ہی ملتی ہیں۔

اُردو کے اوّلین ناول نگار نذیر احمد نے ناول اپنے اصلاحی خیالات کی اشاعت کی خاطر لکھنے۔ ان کے اصلاحی خیالات کے دو اہم ترجمان نصوح اور حجت الاسلام ہیں کسی حد تک خود مولانا کی جھلک نظر آتی ہے۔

"فسانۂ آزاد" کے آزاد کی لاابالی فطرت میں سرشار کافی حد تک پوشیدہ نظر آتے ہیں۔ اتنے وسیع ناول کے ہیرو کے بارے میں انھوں

---

[1] " The Novel To-day " Edited by Malcolm Bradbury

" The Novel To-day "

نے بہت کم معلومات پیش کی ہیں۔ شاید وہ آزاد کو اپنی ذات سے زیادہ دور لے جانا نہیں چاہتے تھے۔

مرزا رسوا کے بہترین ناول ”امراؤ جان ادا“ کے بارے میں بھی یہ بحث کی گئی ہے کہ کیا یہ کسی ایسی طوائف کی کہانی ہے جس سے مرزا رسوا کے مراسم رہ چکے ہوں۔ ان کے دوسرے ناولوں میں ان کے سوانح حیات کی جھلک زیادہ نظر آتی ہے۔

ان کے اولین ناول ”افشائے راز“ کی تعمیر انھوں نے اپنی ہی زندگی کے واقعات سے کی۔ اس کی ہیروئن ”مکّن“ ان کی خالہ زاد بہن ہے جس سے کہ وہ شادی کرنا چاہتے تھے۔ اس کے ہیرو ذکی خود مرزا رسوا نظر آتے ہیں۔

ان کے سوانح نگاروں نے شادی نہ ہو سکنے کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ ان کی ماں خالہ اور ماموں کی جائداد مشترک تھی۔ والدین کی وفات کے بعد جائداد کا انتظام خالہ اور ماموں کے ہاتھوں میں رہا۔ انھوں نے جائداد خود ہڑپ کر لی اور مرزا کو بے سہارا چھوڑ دیا۔ لہٰذا ان کی خالہ سے ان کے تعلقات کشیدہ ہو گئے اور اسی بنا پر شادی نہ ہو سکی۔ ”افشائے راز“ اس واقعے کے کافی عرصہ بعد شائع ہوئی۔ اس دوران ان کی تخئیل واقعات میں ردو بدل کرتی رہی اور انھیں تنظیم اور فنی صورت عطا کرتی رہی۔ اس طرح ہم اسے ان کا خود سوانحی ناول کہہ سکتے ہیں۔

”شریف زادہ“ سے مرزا رسوا کا ایک عجیب و غریب قسم کا تعلق ہے بعض لوگوں کے نزدیک مرزا عابد حسین کے روپ میں انھوں نے اپنا آئیڈیل پیش کیا ہے۔ دراصل مرزا عابد حسین مرزا رسوا کی ناآسودہ تمناؤں کی تشکیل کا دوسرا نام ہے۔ اپنی صلاحیتوں کا انھیں اندازہ تھا۔ وہ بجا طور پر یہ تمنا کر سکتے تھے کہ وہ عابد حسین جیسا کامیاب

انسان نہیں مگر ان کی لا ابالی طبیعت نے انھیں کسی اور راستے پر ڈال دیا۔

مرزا عابد حسین کے حلیہ میں مرزا رسؔوا کے حلیے کی جھلک نظر آتی ہے۔ ملاحظہ ہو :۔

"گندمی رنگ، میانہ قد۔ چوڑی ہڈی۔ زبردست کلائیاں مضبوط ہاتھ۔ ان کو ایک نظر دیکھنے سے ایسا معلوم ہوگا کہ ان کے ہر عضو میں قوت بھری ہوئی ہے۔"

علی عباس حسینی نے مرزا رسؔوا کا حلیہ اس طرح بیان کیا ہے :۔

"مرزا صاحب کا قد میانہ تھا۔ چوڑے چکلے ہاتھ پاؤں۔ چوڑی ہڈیاں۔ چوڑا چہرہ۔ رنگ صاف مائل بہ گندمی۔"

عابد حسین اور مرزا رسؔوا کی ابتدائی زندگی میں کافی مماثلت نظر آتی ہے۔ ترقی کی جدوجہد دونوں کے یہاں نظر آتی ہے مگر اس کے آگے دونوں کے راستے الگ الگ ہو جاتے ہیں۔ مرزا رسؔوا کی زندگی بے قاعدگیوں اور غلطیوں سے پُر ہے۔ عابد حسین سے کوئی غلطی سرزد ہو ہی نہیں سکتی اس مماثلت اور فرق کے ساتھ مرزا عابد حسین کی تشکیل ان کی فنی صلاحیت کا ثبوت ہے۔ اس کے باوجود یہ ایک نہایت کمزور ناول ہے مگر اس کی وجوہات دوسری ہیں۔

"اختری بیگم" میں انھوں نے ایک افیونی علی مرزا کا کردار پیش کیا ہے۔ لکھتے ہیں :۔

"قسم کھا بیٹھے کہ آج سے افیم نہ پیوں گا۔ دو تین وقت تو خیر کسی طرح گزر گئے مگر تیسرے دن بُرا حال، چارپائی پر پڑے ہیں۔ دست جاری ہیں۔ آنکھوں میں حلقے پڑ گئے۔ ادوائن کاٹ دی گئی۔"

ممتاز حسین عثمانی نے مرزا رسؔوا کے بارے میں لکھا ہے کہ جب انھوں نے دوا افیون یک لخت چھوڑی۔ اسہال شروع ہوا۔ لینے کے دینے

لے منقول از "اردو ناول بیسویں صدی میں" صفحہ ۱۲۱

پڑ گئے۔ وصیت کی نوبت آ گئی۔ ڈاکٹر نے لاکھ چاہا کہ مارفیا دیں مگر کسی طرح کوئی مرکب افیون کا انھوں نے قبول نہ کیا۔ نسخہ دیکھتے اور اگر کوئی ایسا جز نظر آتا فوراً چاک کر ڈالتے ''، اس کے بعد ان کی حالت بہت خراب ہو گئی۔ آخر کار ڈاکٹروں کی تجویز پر پھر شروع کر دی۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے خود بھی اس طرف اشارے کر دئے ہیں کہ ان کے ناولوں کے بہت سے واقعات انھی کی زندگی سے لیے گئے ہیں۔ اپنے اولین ناول '' شام اودھ '' کے بارے میں لکھتے ہیں :-

[1] ''میرا تمام تجربۂ زندگی میرے تصور میں قصہ بن جاتا ہے اور میں اسے لکھ ڈالتا ہوں .... '' شام اودھ '' کو لوگ محض تخیلی چیز سمجھتے ہیں کیوں کہ اس میں جو حالات ہیں وہ عام زندگی سے بہت دور ہو گئے ہیں مگر ۱۹۲۹ء تک میں جس ماحول میں رہا وہ بالکل اسی طرح کا ماحول تھا۔ اس ماحول کے ختم ہونے پر میں ۱۹۴۲ء تک جدید دنیا کی ٹھوکریں کھاتا رہا مگر اس سن میں ایک قسم کی فراغت میسر آئی تو میرا بچپن کا تمام تجربہ ایک قصہ بننے لگا۔ پوری فراغت اب تک حاصل نہ تھی اور قصے کو پوری ربط دینے والی چیز اب تک سامنے نہ آئی تھی۔ ستمبر ۱۹۴۶ء میں سولہ تاریخ کو مجھے اپنی زندگی کی سب سے بڑی خوشی حاصل ہوئی اور اس کے تین دن بعد یعنی ۱۹ ستمبر ۱۹۴۶ء کو مجھے نو بہار دکھائی دی۔ اس تصور سے ایک رعنائی خیال پیدا ہوئی اور '' شام اودھ '' کا قصہ آپ سے آپ بننا شروع ہو گیا''

آگے چل کر لکھتے ہیں '' میں ۱۴ برس کا تھا تب میں نے ایک لڑکی دیکھی تھی اس پر عجیب عالم تھا۔ وہ شام اودھ کی انجمن آرا کی صورت میں آ گئی۔ پھر کئی لڑکیوں کے تصورات تھے۔ '' شام اودھ '' لکھنے سے پیشتر

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول از ڈاکٹر محمد احسن فاروقی صفحہ ۵۱

ایک لڑکی آئی جو کئی تصورات کا امتزاج تھی وہ نو بہار ہوگئی ۔"

درشہوار نے اپنے ایم ۔ اے ۔ اُردو کے مقالے " شامِ اودھ کا تنقیدی مطالعہ " میں ڈاکٹر فاروقی کے حوالے سے لکھا ہے کہ[1] " شامِ اودھ " میں جس قصر القضا کا ذکر ہے وہ وہی باغ ہے جو واجد علی شاہ کے خاص محل کی کوٹھی کے قریب تھا ۔ ڈاکٹر صاحب یہیں پیدا ہوئے تھے اور انیس سال کی عمر تک یہیں رہے ۔ "شام اودھ ، میں جس کنوئیں کا ذکر ہے وہ اب تک موجود ہے ۔"

آگے چل کر لکھا گیا ہے :۔ " ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کافی تعداد ایسی چیزوں کی ہے جن کو واقعاتی دنیا سے تعلق ہے اور جن کو مصنف کے تخیل نے کافی بدل دیا ہے مگر ان سب تبدیلیوں کے باوجود مصنف کا یہ دعویٰ ثابت ہے کہ جو بھی دنیا " شام اودھ " میں بیان ہوئی ہے وہ واقعاتی ہے .... محبّت کے قصّے میں بھی مصنف کی ایک ایسی ہی محبّت کی عکاسی ہے جو کچھ اسی قسم کی وجوہات سے کامیاب نہ ہو سکی ۔ اس کی صحیح صحیح جذبات بتانے سے مصنف انکار کرتے ہیں ... . نواب صاحب کے دفن کے واقعات اور پھر ان کے قبر میں اُتارنے کے بعد حیدر علی خان پر جو تاثرات ہیں وہ مصنف کے اپنے اس وقت کے تاثرات ہیں جو ان کے والد مرحوم کو قبر میں اُتارنے کے بعد طاری ہوئے .... مصنف سے سوال کرنے پر معلوم ہوا کہ ناول کے سب سے اہم کردار یعنی بڑے نواب صاحب ان کے والد کا چربہ ہے .... حیدر نواب کو کچھ لوگوں نے مصنف کا چربہ بتایا ہے مصنف کو اس سے زیادہ انکار بھی نہیں کیوں کہ وہ تمام واقعات

---

[1] منقول از " اُردو ناول بیسویں صدی میں "

جو حیدر نواب کے سلسلے میں ہوئے ہیں کم و بیش مصنف پر گزرے ہیں"۔
مصنف اور حیدر نواب میں جو تعلق ہے وہ تقریباً اسی قسم کا ہے جیسا کہ مرزا رسوا اور ان کے عابد حسین میں۔ حقیقی زندگی میں دیکھا جائے تو ان میں تضاد کا رشتہ نظر آتا ہے۔ اسی طرح مصنف کے والد اور نواب صاحب میں بھی جو مناسبت بیان کی گئی ہے وہ خلاف واقعہ ہے۔

'اخبار جہاں' میں ڈاکٹر فاروقی اور ان کی بیگم کا ایک انٹرویو شائع ہوا تھا۔ اس میں انھوں نے اپنی بیگم کے متعلق کہا تھا "میری ناولوں کے سب اصل کرداروں سے یہ واقف ہیں۔ 'شام اودھ' کے سارے کرداروں کو جانتی ہیں۔ کیوں بھئی بیگم! 'شام اودھ' میں جو بارات کا واقعہ ہے وہ کس کا ہے۔ وہ بولیں۔ ہماری بارات کا ہے اور تعلقداروں میں ہم سب کو جانتے ہیں۔"

آگے چل کر کہا ہے "ہماری شادی بھی کیا مہاراجوں ایسی شادی تھی۔ ہاتھی پر بیٹھ کر دلہن بیاہنے گئے تھے پورے جلوس کے ساتھ اور انھیں اپنے پیچھے ہاتھی پر سکھ پال میں بٹھا کر لائے تھے اور بہت بڑا سنہری چھپر لگا تھا۔"

ظاہر ہے کہ ڈاکٹر فاروقی "شام اودھ" کے قصے کے بارے میں اس سے زیادہ صراحت نہیں کر سکتے تھے کیوں کہ اس سے آگے نقض امن کا اندیشہ پیدا ہو سکتا تھا۔

ان تصریحات کے بعد "شام اودھ" کا مطالعہ کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ آپ بیتی نہیں ہے بلکہ پورے طور پر خود سوانحی ناول بھی نہیں ہے۔ انھوں نے جس طرح اپنی زندگی کے واقعات سے اس کی تعمیر میں مدد لی ہے یہ فن کے تقاضوں کے عین مطابق ہے۔ اور ان کی

تخیلی صلاحیت کا ثبوت ہے۔

"رہ و رسم آشنائی" کے انتساب پر غور کیجیے :۔

"میں تمام زندگی کا مقصد کیا سمجھ رہا ہوں۔ تمام کائنات کی روح کسے مان رہا ہوں۔ اپنی پری کو دیکھ کر اور اس کے نظارے سے بے تاب ہو کر عرفی کا کون سا شعر پڑھ رہا ہوں"۔

آگے چل کر اس کی وضاحت کرتے ہیں "ہم اپنی پری کی ہی تصویر کیوں نہ کھینچیں۔ ناولیں لکھیں۔ ہر ناول اس کے نام سے منسوب کریں۔ ہر ناول کی ہیروئن اس کو بنائیں۔ ہاں یہی کریں گے۔ یہی ہماری زندگی بھر کا کام ہوگا۔ یہی ہماری روحانی تفریح ہوگی۔ چنانچہ اپنی محبت کے اس قصے کی ابتدا کر دی۔ کچھ باتیں چھپانا ضروری تھیں۔ کچھ زیبِ داستاں کے لیے بڑھانا ضروری تھیں۔ نام سب بدل دینا تھے۔ سب افراد کے نقوش ہلکے کر دینا تھا۔ بس ہم اور پری سب کچھ ہم دونوں کی بابت۔ باقی سب ضمناً لانا تھا اور اس طرح کہ ویگ ہی رہے"۔

ڈاکٹر فاروقی کو ناول کی تکنیک پر مکمل عبور حاصل تھا۔ وہ بخوبی جانتے تھے کہ خود سوانحی عنصر کو ناول میں کس طرح پیش کیا جاتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے ایسا ہی کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ ناول بہت ہی ادنیٰ درجہ کا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ فن سے تو واقف تھے مگر ان میں ناول نگاری کی صلاحیت کی کمی تھی۔ وہ کردار نگاری کے اصولوں سے تو واقف تھے مگر خود ان میں اس صلاحیت کی کمی تھی۔ لکھتے ہیں :۔

"میں علم نفسیات میں بھی ایم۔ اے کی ڈگری رکھتا ہوں اور جتنے کردار میرے قصوں سے وابستہ ہیں سب کی نفسیات سے میں گہرے طور پر وابستہ ہوں اس لیے میرے قصوں میں کردار بھی اہم اور زندہ ہو گئے ہیں"۔ اس بیان کے بعد جب ہم ان کی کردار نگاری

کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں سخت مایوسی ہوتی ہے۔

ان کی فطرت کی جھلک سب سے زیادہ جبّو نواب میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح ان کی زندگی کے بہت سے واقعات ہمیں ان کے عارف کی زندگی میں نظر آتے ہیں۔ فنی اعتبار سے ان کرداروں سے بحث میں اپنی سابقہ کتاب[1] میں کر چکا ہوں۔ یہاں اسے دہرانا غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ان کی آخری کتاب "دل کے آئینے میں" سیپ میں چھ قسطوں میں شائع ہوئی تھی اس کے بارے میں یہ فیصلہ کرنا خاصا دشوار ہے کہ یہ ناول ہے یا خود نوشت۔ در اصل ان چھ قسطوں میں انھوں نے اپنے اور اپنے خاندان کے حالات پیش کئے ہیں۔ خاص طور سے اپنی پھوپی کا حال بڑے محبت بھرے اور جذباتی انداز میں بیان کیا ہے۔ اپنے والد کا انھوں نے جس طرح ذکر کیا ہے اس سے ایک ایسے انسان کی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے کہ وہ انتہائی بے غیرت، عیاش طبع، مذہب فروش اور منافق قسم کے انسان تھے۔ ساری عمر اپنی بہن کے ٹکڑوں پر انھی کے یہاں پڑے رہے۔ ظاہری طور پر شیعہ رہے مگر چپکے چپکے اپنے بیٹے کو تلقین کرتے رہے کہ وہ بھی بظاہر شیعہ رہیں مگر دل میں سنّی عقیدے پر قائم رہیں۔ ڈاکٹر فاروقی کو ان کے اس منافقانہ رویّے سے بڑی نفرت تھی۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ وہ نسلاً فاروقی نہیں تھے۔ ان کی ایک والدہ البتہ فاروقی تھیں۔

اس خود نوشت میں جو حالات بیان کئے گئے ہیں وہ اندازِ بیان کے اعتبار سے واقعاتی معلوم ہوتے ہیں۔ ان حالات کی پیش کش میں انھوں نے جدید ناول کی بعض تدابیر ضرور برتی ہیں مثلاً زندگی کو ریل کے

---

[1] اردو ناول بیسویں صدی میں

سفر سے ملا کر پیش کیا ہے۔ اپنے بعد والے سفر سے انھیں تلازمۂ خیال کے تحت اپنا وہ سفر یاد آتا ہے جو انھوں نے رانی صاحبہ یعنی اپنی پھوپی کے ساتھ نہایت عیش کے ساتھ کیا تھا۔ اُس عیش کا اِس تکلیف دہ سفر سے جا بجا موازنہ کیا ہے مگر وہ واقعات کو صحیح معنوں میں Fictionalize نہ کر سکے اس لیے اس کتاب کو ہم خود سوانحی ناول نہیں بلکہ ان کی خود نوشت ہی سمجھیں گے۔

اسی طرح قرۃ العین نے بھی ''کارِ جہاں دراز'' کے نام سے اپنے آبا و اجداد کے اور اپنے حالات دو[2] جلدوں میں بیان کئے ہیں۔ لوگوں نے بغیر سوچے سمجھے اسے سوانحی ناول کہہ دیا ہے۔ یہ ترکیب بے جوڑ سی ہے۔ اس میں بھی حالات زندگی کو واقعاتی انداز میں بیان کیا گیا ہے گویا وہ واقعات تاریخی اعتبار سے درست ہیں۔ انھوں نے واقعات کو فکشن کا رنگ دینے کی کوشش بھی نہیں کی۔ اس کتاب سے تھوڑی سی بحث میں اپنی سابقہ کتاب[1] کے دوسرے ایڈیشن میں کر چکا ہوں اسے سوانح عمری ہی قرار دینا درست ہوگا۔

---

[1] اردو ناول بیسویں صدی میں۔

ناول کے بیانیہ اسالیب

پُرانے زمانہ میں کہانی کی ابتدا بڑے سیدھے سادے طریقے سے کردی جاتی تھی مثلاً لکھنے والا اس طرح بھی لکھ دیتا تھا کہ آج سے کئی سو سال پہلے فلاں ملک میں فلاں بادشاہ حکومت کرتا تھا۔ ہر طرف خوشحالی کا دور دورہ تھا۔ شیر بکری ایک گھاٹ پانی پیتے تھے۔ وغیرہ وغیرہ۔

ہمارے یہاں جب پر تکلف نثر لکھنے کا رواج تھا ایک داستان[1] کی ابتدا اس طرح کی گئی:- "گرہ کشایان سلسلۂ سخن و تازہ کنندگان فسانۂ کہن یعنی محررانِ رنگین تحریر و مورخانِ جادو تقریر نے اشہبِ جہندہ قلم کو میدانِ وسیع بیان میں باکرشمۂ سحر ساز و لطیفہ ہائے حیرت پرداز گرم عناں وجولاں یوں کیا ہے کہ سرزمین ختن میں ایک شہر تھا مینو سواد، بہشت نژاد، پسندِ خاطر محبوبانِ جہاں ......" چند سطروں تک اس شہر کی تعریف کرنے کے بعد اس کا نام بتایا تھا کہ اسے فُسحت آباد کہتے ہیں۔

یہ وہی طریقہ ہے جسے انگریزی میں Onec upon a time والا طریقہ کہتے ہیں۔ پرانے زمانہ کا قاری یہیں سے ہمہ تن گوش ہو جاتا تھا مگر اب تو شعور اس قدر ترقی کر گیا ہے کہ "بچے" بھی اس انداز سے مطمئن نہیں ہو سکتے چہ جائیکہ باشعور قاری۔ آج کا ذہین قاری بقول میری بر چرڈ اور روس[2] حقیقت کے زیادہ سے زیادہ التباس کا تقاضہ کرتا ہے۔

---

[1] "فسانۂ عجائب" از رجب علی بیگ سرور

[2] "The Art of Writing Fiction"

ہر انسان کا زندگی پر نظر ڈالنے کا طریقہ مختلف ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اسے پیش کرنے کا طریقہ بھی دوسروں سے مختلف ہوگا۔ ہر بڑے ناول نگار کی پیش کش پر اس کی شخصیت اور اس کے ذہنی رویّے کی چھاپ نظر آتی ہے۔ ذیل میں چند اسالیب کا ذکر کیا جاتا ہے۔

یہ محض اتفاق کی بات نہیں ہے کہ انگریزی کے اوّلین ناول جسے کہ بالاتفاق ناول تسلیم کیا جاتا ہے اس کی پیش کش خطوط کے توسل سے کی گئی۔ رچرڈسن نے سوچ سمجھ کر "پمیلا" کی کہانی خطوط کے ذریعہ پیش کی۔ رچرڈسن نے واقعات کی پیش کش کو حقیقت کا رنگ دینے میں بڑا اہتمام برتا ہے۔ اس نے خطوط کے ذریعہ ہی کرداروں کے بطون کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہ اس سمت میں اوّلین کوشش تھی۔ فیلڈنگ یقیناً رچرڈسن سے بہت بڑا ناول نگار ہے مگر اس خصوصیت میں وہ اس کے ہم پلہ نہیں۔

بعض لوگوں نے اپنی ڈائری کے ذریعہ بھی ناول پیش کیے ہیں اردو میں اتفاق سے یہ دونوں صورتیں ایک ہی شخص کے یہاں نظر آتی ہیں۔ قاضی عبدالغفار نے "لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کی ڈائری" کے ذریعہ ایک کہانی مرتب کر کے ناول کی شکل میں پیش کی ہے۔

مصنف اپنی تصنیف کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "مجھ پر ظلم ہوگا اگر ان صفحات کو ناول یا افسانہ سمجھ کر پڑھا گیا" آگے چل کر لکھتے ہیں "لیلیٰ کے قلم سے جو خطوط لکھوائے گئے ہیں ان کا یہ مجموعہ انشاء پردازی کی مشق ہے نہ زور قلم کا مظاہرہ ہے۔"

انھوں نے بقول خود ایک چھوٹا سا آئینہ مصلحین قوم کے سامنے رکھ دیا ہے کہ وہ اس میں عورت کے متعلق اپنی غفلت شعاریوں کا مکروہ چہرہ دیکھ سکیں۔ بقول ان کے "حسن فروشی کے بازار میں ہماری عورت کی خوں چکاں فطرت کا یہ ایک مطالعہ ہے" مگر انھوں نے ان دونوں کتابوں

کو اس طرح ترتیب دیا ہے کہ ان سے ناول کا سا قصہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔
ان کی غایت کو سمجھنے کے لیے اس کی اشاعت کے زمانہ کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے ۔ اس زمانہ میں بیشتر افسانے اور مضامین اس اسلوب میں لکھے جا رہے تھے جسے ادب لطیف کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ سجاد یلدرم ، سجاد انصاری ، مہدی افادی ، خلیقی ، نیاز ، مجنوں سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے تھے قاضی عبدالغفار کی یہ دونوں کتابیں بھی اسی نوع سے تعلق رکھتی ہیں ۔ بیشتر خطوط اعلیٰ درجے کے انشائیے ہیں۔
دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ زمانہ ترقی پسند تحریک کے قیام سے کچھ پہلے کا زمانہ ہے ۔ یہ تحریک ایک دم سے آسمان سے نہیں ٹپکی ۔ اس کا خمیر اس عہد کے بہت سے ادیبوں کے ذہن میں پہلے سے اُٹھ رہا تھا ۔ ان لوگوں کے ذہنوں میں بھی جو اس تحریک سے باقاعدہ طور پر وابستہ نہیں ہوئے مذہبی اور سماجی قیود سے بیزاری کا احساس ان تمام لکھنے والوں کے یہاں نظر آتا ہے قاضی صاحب کے یہاں جذبہ کافی شدید ہے ۔ وہ عورت اور مرد کی محبت کو خالص انسانی سطح پر دیکھنا چاہتے ہیں ۔ وہ پابندیاں جو تہذیبی آداب اور مذہب نے لگائی ہیں یہ انھیں اُتار پھینکنا چاہتے ہیں ، لکھتے ہیں " ایک مرد اور ایک عورت کے درمیان ایجاب و قبول ہو مگر شرعی اصطلاحات نہ ہوں تو نکاح کے بغیر بھی دونوں کا جنسی تعلق کیوں جائز نہیں ۔ اور فرض کیجیے کہ کوئی شخص آپ کی مصطلحات اور قانونی ڈھکوسلوں کو مانتا ہی نہیں ہو تو پھر آپ اپنا قانون اس کے حلق میں کیوں کر اُتار سکتے ہیں" ؟
مجنوں کے دوست اختر کو جو اسی قماش کا عیاش نوجوان ہے اس کی والدہ شادی کے لیے مجبور کرتی ہیں انھیں اپنے پوتا پوتی

دیکھنے کی تمنّا ہے، مجنوں اسے مشورہ دیتا ہے "تیرے کتنے ہی بچے گلیوں میں مارے مارے پھر رہے ہوں گے ان میں سے ایک کو پکڑ کر لے جا اور دکھادے ۔لو اماں اولاد تو یہ موجود ہے ۔" پھر اپنا فلسفہ بیان کیا ہے "نکاح اور لطف زندگی ! عورت جب تک خالص عورت ہے اور مرد جب تک خالص مرد ہے نہ وہ بیوی ہے نہ یہ شوہر ۔"

مجنوں کا وطن پرستی کا فلسفہ ملاحظہ ہو "۔جہاں ایک حسین پاس ہو ایک صراحی شراب کی سامنے ہو وہیں میرا وطن ہے مگر وطن پرست کا وطن وہ ہے جس کے لیے وہ دوسروں کی عورتوں اور دوسروں کی شرابوں کو چھین لائے ۔"

مولانا خیر الزماں سے اکثر مذہبی امور پر بحث کرتے ہیں اور نکاح کو ایک احمقانہ اور ظالمانہ عمل قرار دیتے ہیں۔ لیلیٰ کا بھی یہی نظریہ ہے ۔مجنوں جب بار بار لیلیٰ کو نکاح کا پیغام بھجواتا ہے اور اس پر اصرار کرتا ہے تو وہ جواب دیتی ہے "محبت کا دعویٰ کرتے ہو اور نکاح کا پیغام دیتے ہو۔ محبت کو نکاح سے کیا واسطہ ۔"

ان دونوں کتابوں میں قاضی صاحب کے مخصوص فلسفۂ زندگی کو بار بار پیش کیا جاتا ہے مگر ان کی تمام تر اہمیت ان کی انشاء پردازی کی پر ہے ان کے فلسفہ کی بنا پر نہیں ۔

انھوں نے عورت کی مظلومیت کو پیش کرنے کے لیے جو نمونہ تلاش کیا ہے وہ بھی درست نہیں ہے ۔طوائفیں کئی قسم کی ہوتی ہیں ۔ان میں سے بیشتر تو طوائف بنت طوائف ہوتی ہیں ۔ طوائف تو دراصل نہ ظالم ہوتی ہے اور نہ مظلوم ۔ وہ تو معاشرے کی ایک کمی کو پورا کرنے کا ایک آسان ذریعہ ہے ضرورت مند گاہک کی جیب میں جتنے پیسے ہوں اس معیار کا مال وہ آسانی سے خرید سکتا ہے ۔

ان خطوط کا اگر آپ ذرا بھی توجہ سے مطالعہ کریں تو آپ کو اندازہ

ہو جائے گا کہ لیلیٰ کا طرز تخاطب قرین قیاس نہیں۔ طوائف اپنے چاہنے والے کی اس وقت تک ناز برداری کرتی رہے گی جب تک کہ اس کی جیب میں پیسے ہیں۔

اپنے گاہک کے اس جذبہ کے اظہار پر کہ "میری روح تیری روح کو بلاتی ہے" طوائف اس کی اس طرح تصحیح نہیں کرتی "مرد کا نفس پکارتا ہے کہ اے عورت میرا جسم تیرے جسم کا طالب ہے" ایک رات کو لیلیٰ نیم خوابی کی حالت میں اپنے بستر پر لیٹی ہوئی ہے۔ اس کی گزشتہ زندگی اسکی آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔ صبح ہوتے ہوتے مجنوں کا تصور آتا ہے اس پر وہ اس طرح تبصرہ کرتی ہے "لیکن صبح کی روشنی میں میری یاد کے اس خزانے میں اژدہے بیٹھے ہوئے نظر آتے ہیں جن میں ایک تم بھی ہو۔"

لیلیٰ کے بارہویں خط کی عبارت ملاحظہ ہو "لوگ جب قے کرنا چاہتے ہیں تو سکنجبین پی کر حلق میں پر ڈالتے ہیں۔ مجھے قے کرنے کے لیے اس عمل کی ضرورت نہیں ہوتی۔ نہ سکنجبین پیتی ہوں نہ پر استعمال کرتی ہوں۔ اس سے زیادہ آسان اور زود اثر ترکیب یہ ہے کہ اپنے عشاق میں سے دو چار کے محبت نامے پڑھ لیتی ہوں اور مقصود حاصل ہو جاتا ہے۔ تم لوگوں کی دروغ بافیاں کس قدر گھناؤنی ہیں۔" اس خط میں لکھتی ہے "تم اپنے طویل الفاظ سے پُر اور معنی سے خالی خطوط میں اپنے عشق و ابتلا کی جانب کیسے کیسے اپنی دانست میں لطیف اور میری رائے میں بھدے اور بھونڈے اشارے کرتے ہو اور سمجھتے ہو کہ عورت کے دل کو قابو میں لانے کے لیے یہی انداز بیان مناسب ہے حالانکہ تمھیں خبر نہیں کہ میں دل ہی دل میں تمھاری ان عاشقانہ لغویات یا لغو عشقیات سے کس قدر استہزا کرتا ہوں۔"

یہ قطعی خلاف قیاس ہے کہ مجنوں جیسا عیاش طبع اور دولت مند نوجوان جو اس سے پہلے کتنی ہی طوائفوں کے ساتھ داد عیش دے چکا ہو

بار بار اس انداز تخاطب کو برداشت کرتا ہے۔ اس کے لیے لیلیٰ ناگزیر نہیں تھی وہ تو اس قسم کا انسان تھا کہ "چنا جان نہ سہی منا جان سہی"

"لیلیٰ کے خطوط" پر "امراؤ جان ادا" کا کافی اثر نظر آتا ہے۔ جس طرح امراؤ جان اپنے منگیتر کا ذکر کرتی ہے اسی جذباتیت کے ساتھ لیلیٰ بھی اپنے منگیتر کا ذکر کرتی ہے۔ جس طرح امراؤ جان آخر میں اپنے زندگی بھر کے تجربات کا نچوڑ بیان کرتی ہے اسی طرح لیلیٰ بھی اپنے تجربات بیان کرتی ہے مگر دونوں میں زمین آسمان کا فرق پایا جاتا ہے۔

"لیلیٰ کے خطوط" اور "مجنوں کی ڈائری" کا اختتام بھی ایسے ہوتا ہے کہ گویا مجنوں کے عشق کی گرمیاں بھی ختم ہو چکی ہیں اور لیلیٰ کے حسن کی شوخیوں کا سرمایہ بھی اپنے اختتام کو پہنچ چکا ہے اس لیے دونوں تھک ہار کر الگ الگ بیٹھ جاتے ہیں اور منظر سے غائب ہو جاتے ہیں۔

بہت سے ناول نویسوں نے قصہ واحد متکلم کے انداز میں بیان کیا ہے۔ اس میں ناول نویس خود ایک کردار کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس طریق کار میں جہاں بعض فوائد پوشیدہ ہوتے ہیں وہاں بعض دشواریاں بھی پیش آسکتی ہیں۔ ناول نگار وہی باتیں کر سکتا ہے جن کا کہ اسے ذاتی طور پر علم ہوتا ہے یا وہ اسے کسی اور ذریعہ سے معلوم ہوتی ہیں۔ اس کا قصے سے کسی نہ کسی حد تک جذباتی تعلق بھی ہوتا ہے۔ اس طرح ہم واقعات اور معاملات کو اس کی جذباتی نگاہوں سے دیکھتے ہیں اور ہمیں کرداروں سے زیادہ قرب حاصل ہو جاتا ہے۔

بہت سے واقعات ایسے ہوتے ہیں جن سے مصنف کا واقف ہونا کسی طرح ممکن نہیں ہوتا مثلاً وہ اپنے کرداروں کے اذہان سے واقف نہیں ہو پاتا۔ بعض حالات میں یہ قرین قیاس نہیں ہوتا کہ مصنف ان باتوں سے واقف ہو سکے۔ لہٰذا کہانی کے بعض پہلو تشنہ رہ جاتے ہیں۔

عام طور پر خود سوانحی ناول کے لیے یہ انداز اختیار کیا جاتا ہے۔ ہمارے یہاں اس کا بہترین نمونہ "امراؤ جان ادا" ہے۔ رسوا کا منشا محض ایک ڈیرہ دار طوائف کے حالات زندگی پیش کرنا نہیں تھا بلکہ اس زمانہ کا حال دکھانا مقصود تھا جس کی کہ امراؤ جان نے اپنی آوارگی کے دوران سیر کی تھی۔ انھوں نے امراؤ جان سے جو اپنا رشتہ قائم کیا ہے وہ بھی اس کہانی کو دلکش بنانے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اس تعلق کو اُجاگر کرنے کے لیے وہ ایک چھوٹا سا مشاعرہ آراستہ کرتے ہیں۔ اس مشاعرہ کی اپنی الگ افادیت ہے۔

رسوا کی حیثیت ایک اجنبی انٹرویو لینے والے کی نہیں ہے۔ وہ امراؤ جان کی زندگی کے بعض واقعات سے بھی واقف ہیں۔ جہاں امراؤ جان کچھ بھول جاتی ہے وہ اسے لقمہ دے کر یاد دلا دیتے ہیں بعض واقعات پر تبصرہ بھی کر دیتے ہیں۔ کبھی کبھی تھوڑی سی بحث بھی کر لیتے ہیں۔ اس طرح قصّہ میں دلچسپی کا عنصر ٹوٹنے نہیں پاتا۔

رسوا اور امراؤ جان میں سب سے اہم رشتہ یہ پایا جاتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی شاعری کے قدردان ہیں اس لیے امراؤ جان کو اپنے تمام چاہنے والوں کے واقعات سُنانے میں کوئی تکلف نہیں ہوتا۔

رسوا نے امراؤ جان کو ایک تعلیم یافتہ۔ باشعور، کسی حد تک خوددار اور ہمدرد انسان کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ اس کے تجربات نے اس کی نظر میں اتنی گہرائی پیدا کر دی ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب کا جو جائزہ وہ پیش کرتی ہے اسے تسلیم کرنے میں ہمیں کوئی تامل نہیں ہوتا۔

مرزا رسوا نے اپنی ذات کو ایک مخصوص انداز میں شامل کرکے ناول کی ترتیب و تنظیم میں جو اعلیٰ درجہ کی فن کاری برتی ہے اس کی مثال اردو ناول میں کہیں نہیں ملتی۔

اسی انداز کی ایک مثال "تلاش بہاراں" بھی ہے۔ اس ناول کی فنی حیثیت سے میں اپنی ایک اور کتاب[1] میں بحث کر چکا ہوں۔ اس ناول کی بہت بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کی مصنفہ جمیلہ ہاشمی نے جس کردار کو اپنا ترجمان اور کہانی کا راوی بنایا ہے وہ بظاہر مرد ہے۔ مرد اس لیے ہے کہ وہ ایک عورت کا شوہر ہے اور ایک لڑکی کا باپ ہے۔ مگر جب وہ اس ناول کی ہیروئن کنول کماری ٹھاکر کے قریب جاتا ہے اس کی جنس تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کے چہرے پر مرد کا صرف ماسک رہ جاتا ہے اور اندر سے اس کی مردانہ حیثیت غائب ہو جاتی ہے۔ جبھی تو کنول کو اس سے کوئی خوف نہیں آتا۔ کسی بھی خاتون کو نہیں آتا۔ کنول اس کے ساتھ اکیلے میں بیٹھ کر کیرم کھیل سکتی ہے۔ دنیا جہان کی باتیں کر سکتی ہے جیسے کہ وہ اس کی کوئی سہیلی ہو۔

اس خرابی کی اصل وجہ یہ ہے کہ مصنفہ نے اپنی ہیروئن کو اتنے اونچے سنگھاسن پر بٹھا دیا ہے کہ کسی کی اس کی طرف گناہگار نگاہوں سے دیکھنے کی ہمت بھی نہیں ہوتی۔ مصنفہ نے اسے دیوی بنا دیا تو پھر کسی مرد سے اس کا جنسی قرب یا اتصال کس طرح ہو سکتا تھا۔

کہانی پیش کرنے کا ایک عام اور معروف طریقہ وہ ہے جس میں کہنے والا یا لکھنے والا صیغۂ غائب میں کہانی بیان کرتا ہے۔ وہ اپنی پوری کہانی سے، اس میں حصہ لینے والے افراد سے، ان کے خیالات سے، ان کے ذہن سے، ان کے منصوبوں سے گویا ان کی ہر بات سے پورے طور پر آگاہ ہوتا ہے۔ جس طرح خدا کائنات کے ذرہ ذرہ سے اور اس کی تقدیر سے آگاہ ہوتا ہے اسی طرح یہ ہمہ داں مصنف بھی اپنی کائنات کے ریشہ ریشہ سے واقف ہوتا ہے۔

---

[1] ہمارا اردو ناول منزل بہ منزل

ناول کی دنیا میں ہمہ داں مصنف دو قسم کے ملتے ہیں۔ ایک وہ جو کرداروں کو سامنے لے آتے ہیں پھر سب کچھ یہی کردار کرتے اور کہتے ہیں۔ یہ کردار چونکہ قاری کے سامنے ہی وجود میں آتے ہیں اور آگے بڑھتے ہیں اس لیے وہ انھیں پوری طرح سمجھ جاتا ہے۔ قصّہ کے دوران مصنف کہیں بھی دخل نہیں دیتا وہ ہمیشہ پس پردہ رہتا ہے۔ وہ کسی معاملہ میں رائے زنی نہیں کرتا۔ کسی بات پر تبصرہ نہیں کرتا۔ اپنے کرداروں کے عمل پر کسی قسم کے اخلاقی ضابطے عائد نہیں کرتا۔ سارتر نے ہیمنگ وے کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "اس نے ہمیں اپنے کرداروں کے عمل کو بغیر تبصرے اور تشریح کے اور بغیر اخلاقی فیصلے صادر کیئے پیش کرنا سکھایا۔[1]"

تشریح یا وضاحت کو بیان سے علیحدہ نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کا جزو بن جانا چاہیئے ورنہ مصنف کی مداخلت کا احساس ہونے سے قاری کا رشتہ ناول کے زمان و مکاں سے ٹوٹ جاتا ہے۔

Robert Wooster Stallman نے اپنے مضمون "Life, Art and "The Secret Sharer" میں Mlede Chantepa کے نام فلابیر کے ایک خط کی عبارت نقل کی ہے۔ اس نے لکھا تھا کہ فن کار کو اپنی تخلیق میں اسی طرح موجود ہونا چاہیئے جیسے کہ خدا کائنات میں ہوتا ہے۔ قادر مطلق مگر غیر مرئ۔ اسے ہم ہر جگہ محسوس کریں مگر ہم اسے کہیں بھی دیکھ نہ پائیں[2]۔

اس منصب پر فائز ہونے والے غیر جانب دار اور مخل نہ ہونے والے مصنفین کی تعداد بھی کافی ہے۔ مثال کے طور پر ہم فلابیر اور جین آسٹن

---

[1] "The Art of Writing Fiction"

[2] Forms of Moderm Fiction

کا نام لے سکتے ہیں۔

فلابیر کبھی سامنے نہیں آتا وہ ہمیشہ پس پردہ رہتا ہے۔ مصنف کو اپنی بات کہنے کے لیے کسی نہ کسی کردار کے پیچھے چھپنا پڑتا ہے۔ اس طرح بہت سے کرداروں میں سے کسی ایک کردار کو مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ بیشتر کہانیوں میں آسانی سے سمجھ میں آجاتا ہے کہ مصنف کی زبان کون سا کردار ہے مثلاً "مادام بواری" میں ہم سب کچھ ایما کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ جب کبھی ایما ناکام ہو جاتی ہے تو کہانی میں اور کوئی کردار ایسا نہیں ہے جو یہ کام انجام دے سکے۔ فلابیر اتنا ذہین ناول نگار ہے کہ وہ ایسے موقع پر دیگر تدابیر سے کام لے لیتا ہے اور کہانی پر اپنی گرفت مضبوط رکھتا ہے۔

جین آسٹن "پرائڈ اینڈ پریجوڈس" کی ابتدا بڑے سادہ انداز سے کرتی ہے۔ مسٹر بینیٹ کے پڑوس میں ایک غیر شادی شدہ امیر زادہ مسٹر بنگلے آکر رہتا ہے۔ مسز بینیٹ کی زندگی کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ ان کی پانچ جوان بیٹیوں کی شادی ہو جائے۔ وہ مسٹر بینیٹ سے کہتی ہے کہ مسٹر بنگلے سے تعلقات بڑھائیں ممکن ہے وہ ان کی کسی لڑکی سے شادی کرلے۔

اس کے بعد بال کا سین پیش کیا ہے۔ لڑکیاں اپنے ہم سن لڑکوں کے ساتھ رقص کر رہی ہیں۔ الزابیتھ خالی ہے۔ بنگلے ڈارسی کو الزابیتھ کی طرف متوجہ کرتا ہے مگر وہ اسے معمولی لڑکی سمجھ کر ٹال جاتا ہے۔ الزابیتھ سب کچھ دیکھ لیتی ہے۔ گویا ڈارسی کی طرف سے تکبر (یعنی پرائڈ) کا اظہار ہوا ہے اور اس کے خلاف الزابیتھ کے دل میں غصہ اور بدگمانی (یعنی پریجوڈس) پیدا ہو جاتا ہے۔ پرائڈ اور پریجوڈس

کی کشمکش اور اتار چڑھاؤ یہیں سے شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد سے الزابیتھ جین آسٹن کی ترجمان بن جاتی ہے۔ پورا قصّہ ہم اسی کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ دونوں کے درمیان بیگانگی اور نفرت مختلف مدارج سے گزرتی ہوئی آہستہ آہستہ محبّت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس طرح قائم ہونے والی محبّت محض جذباتی اور رومانی محبّت نہیں ہے بلکہ یہ عقل پر مبنی ہے۔ ڈارسی کی فطرت اور اس کے مزاج میں بھی تبدیلی آتی ہے۔

الزابیتھ کی دوسری بہنوں، جین اور لیڈیا کی محبت کے قصّے بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ بالآخر تینوں بہنوں کی شادیاں ہو جاتی ہیں۔

الزابیتھ کو بعض ناقدین نے برطانوی ناول کی بہترین ہیروئن قرار دیا ہے جین نے خود اپنے اس کردار کی تخلیق پر فخر کیا ہے۔ دراصل الزابیتھ کے روپ میں جین آسٹن خود پوشیدہ نظر آتی ہے۔ ڈارسی کے کردار میں جین کے اولین عاشق کی جھلک نظر آتی ہے جس سے کہ وہ شادی نہ کر سکی اور ساری عمر کنواری رہی۔

کونریڈ کہانی کو درمیان میں یا کلائمیکس کے مقام پر شروع کرتا ہے۔ مثلاً اس نے "لارڈ جم" میں اس نے جم کی بے عزتی کے واقعہ سے شروع کیا ہے پھر فلیش بیک کے ذریعہ وہ کہانی کو اس مقام تک لے آتا ہے[۱]۔ اسی طرح ایملی برانٹے نے بھی "وودرنگ ہائٹس" کی کہانی درمیان سے شروع کی ہے۔ ان دونوں میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ کہانی کا راوی مرکزی ڈرامہ میں شامل نہیں ہے۔ اس طرح اس کی غیر جانبداری برقرار رہتی ہے اور کہانی بغیر کسی قسم کی مداخلت کے جاری رہتی ہے[۲]۔

"The Modern Writer ad His World "By G.S. Fraser

"The Early Victorian Nouelists"

خدیجہ مستور بھی ''آنگن'' کی ابتدا درمیان سے کرتی ہیں۔ مصنفّہ کی ترجمان یہیں نمودار ہوتی ہے۔ یہیں سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ مصنفّہ کی نگاہ اور زبان عالیہ ہی ہوگی۔ عالیہ کے ابّا انگریز افسر کے قتل کے جرم میں جیل چلے جاتے ہیں اور عالیہ اپنی والدہ کے ساتھ بڑے چچا کے یہاں یعنی اپنی آبائی حویلی میں آجاتی ہے۔ اس حویلی کے ایک کمرے میں یہ اس کی پہلی رات ہے۔ اسے نیند نہیں آرہی ہے۔ قصہ فلیش بیک کے تحت بیان کیا جاتا ہے۔ تمام رشتے عالیہ کے توسط ہی سے بیان کیے جاتے ہیں۔ ہم پہچان جاتے ہیں کہ اماں کس کی اماں ہیں، ابا کس کے ابا ہیں۔ تہمینہ آپا کس کی آپا ہیں اور جمیل بھیا کس کے بھیا ہیں۔

مصنفہ نے عالیہ کو پہلے ہی اس قدر بلندی عطا کر دی ہے کہ وہ تمام واقعات اور حالات کو مبصرانہ انداز میں بیان کرسکے۔ ذہن کی یہ بلندی کچھ کھٹکتی ضرور ہے مگر ہم یہ سوچ کر تسلیم کرلیتے ہیں کہ شاید حالات نے اس میں اپنی عمر سے زیادہ شعور پیدا کر دیا ہے۔

کہانی میں نازک وقت وہاں آتا ہے جب اس کے چاہنے والے اسے حاصل کرنے کے لیے اس کی طرف بڑھتے ہیں۔ شروع میں جمیل جو پہلے چھمی کو چاہتا تھا اب عالیہ کو اس سے بہتر پاکر اس کی طرف رجوع کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اوّل تو جمیل عالیہ کا مدمقابل نہ تھا پھر محبت کی پیش کش قبول کرلینے سے شاید ترجمان والی حیثیت متاثر ہوتی چنانچہ وہ اس کی محبت ٹھکرا دیتی ہے۔

عالیہ کے پاکستان آجانے کے بعد یہی صورت حال دوبارہ سامنے آتی ہے۔ تہمینہ نے خودکشی اس لیے کی تھی کہ اس کی ماں اس کی شادی صفدر سے کرنے کے لیے تیار نہ تھی۔ عالیہ کی نظر میں صفدر ایک بااصول

اور عظیم انسان تھا۔ صفدر سے ملاقات کے بعد عالیہ اس سے شادی کرنے کے لیے راضی ہو جاتی ہے مگر باتوں باتوں میں صفدر اسے ایک دنیا دار اور بے اصول نظر آنے لگتا ہے۔ وہ اس بلند سنگھاسن سے گر پڑتا ہے جس پر کہ عالیہ نے اسے بٹھا رکھا تھا۔ نتیجۃً وہ اسے بھی رد کر دیتی ہے۔ رد کرنے کی حقیقی وجہ یہ ہے کہ مصنفہ نے ناول کی کہانی میں اسے عجیب ذمہ داری سونپی ہے۔ وہ اپنے اس منصب کی خاطر کہیں بھی ملوث نہیں ہوتی۔ عام قاری جو کہانی کا اختتام شادی پر دیکھنا چاہتا ہے اسے اس کہانی کے اختتام سے مایوسی ہوتی ہے مگر خدیجہ مستور کی منصوبہ بندی کے مطابق یہی انجام قرین قیاس تھا۔

کہانی کی پیش کش کی اور بھی بے انتہا صورتیں ہیں بعض ناول نگار تکنیک کی جدت کی خاطر کہانی میں راوی تبدیل کر دیتے ہیں۔ مثلاً "لارڈ جم" کی کہانی شروع میں صیغۂ غائب میں پیش کی جاتی ہے۔ چوتھے باب کے بعد قصہ واحد متکلم کے حوالے کر دیا جاتا ہے اور وہ اسے اپنے نقطۂ نظر سے سُناتا ہے۔

ولیم فاکنر نے "As I Lay Dying" میں پندرہ بیان کنندہ آوازیں استعمال کی ہیں مگر بقول "Ian Milligan" مصنف کی چابک دستی ان میں ہم آہنگی پیدا کر دیتی ہے[۱]۔

قرۃ العین حیدر نے "آگ کا دریا" میں راوی کی تبدیلی شاید اس تکنیک کو برتنے کی ایک مثال پیش کرنے کی خاطر ہی کی ہے۔

شام کی کاسنی گلابی نارنجی روشنی میں فٹن آہستہ آہستہ چلی جا رہی ہے۔ گنگا دین کوچ بکس پر بیٹھا مزے میں سر جھکائے چلا جاتا "بیٹا اسنگھاڑے

[۱] "The Novel in English"

[۱] آگ کا دریا۔ شائع کردہ مکتبہ جدید لاہور بار اوّل ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۸۹

والی کوٹھی نہیں چلیے گا۔" وہ جُھک کر دریافت کرتا۔ اس عبارت کے بعد ایک دم کہا گیا ہے۔

یہ کہانی اب یہاں سے میں سُنا رہی ہوں (طلعت نے کہا) ۔ داستان گوئی کے مختلف طریقے ہوتے ہیں۔ میری سمجھ میں ایک طریقہ بھی نہیں آرہا۔ کون کردار زیادہ اہم ہیں۔ قصّہ کہاں سے شروع ہوا۔ جی ہاں۔ قصّہ شروع کہاں سے ہوا۔ کلائمیکس کہاں تھی۔ ہیروئن کون تھی اور اس کا انجام کیا ہونا چاہیے تھا۔ ہیرو کون تھا۔ اس داستان کو سننے والا کون ہے اور سنانے والا کون۔ میرا بڑا بھائی کمال ایک زمانے میں کہا کرتا تھا کہ ایک دن بیٹھ کر وہ یہ سب طے کرے گا۔ کمال اب تک کچھ بھی طے نہیں کر پایا ...."

راوی کی یہ تبدیلی کسی طرح بھی فطری حالات کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتی۔ صرف تبدیلی کی مثال پیش کرنے کی خاطر نہایت بھدے طریقے سے قصّہ میں مداخلت کر کے کہانی کا سرا طلعت کو پکڑا دیا گیا ہے۔

کہانی بیان کرنے میں مکمل غیر جانب داری ایک ارتقائی صورتحال ہے۔ ابتدائی دور کے ناول نگار جب چاہتے تھے قصّے کے درمیان میں آکر رائے زنی کرنے یا تبصرہ کرنے میں کوئی تکلف نہیں کرتے تھے۔ فیلڈنگ کی عظمت میں کیا شبہ ہے مگر وہ اپنے ناولوں کے قصّے میں بار بار مداخلت کرتا ہے اور بقول جی۔ ایس۔ فریزر وہ اپنی کٹھ پتلیوں کو حرکت دیتا رہتا ہے اور اپنی پیش کش پر خود بھی تبصرہ کرتا رہتا ہے [1]۔

مصنف کے قصّہ میں مداخلت کا مسئلہ دراصل تکنیک سے تعلق رکھتا ہے۔ ابتدائی دور کے مصنفین منصوبہ بندی ہی اس طرح کرتے

---

[1] "The Modern Writer and His World "

تھے کہ قصہ میں ان کی ضرورت باقی رہتی تھی۔ تھیکرے کا شمار بھی بڑے ناول نگاروں میں کیا جاتا ہے مگر وہ بھی قصہ اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس کی ہمیں اکثر ضرورت پڑ جاتی ہے چنانچہ وہ درمیان میں داخل ہوکر اپنے کرداروں سے جو چاہتا ہے کرواتا رہتا ہے۔

تقریباً یہی حال ٹرولوپ کا ہے۔ والٹر اسکاٹ کی بھی یہی عادت تھی Ballantyne نے اسے مشورہ دیا تھا کہ وہ قصہ کے درمیان میں مخل نہ ہوا کرے۔[1] ہمارے یہاں اسکاٹ کے معنوی شاگرد شرر بھی اسی طرح مداخلت کر دیا کرتے تھے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے یہاں بھی یہ پایا جاتا ہے مگر جیسا کہ میں نے کہا تھا ہمارے یہاں بھی یہ خامی ابتدائی دور کے ناول نگاروں کے یہاں ہی نظر آتا ہے بعد میں رفتہ رفتہ مصنف اور کہانی میں فاصلہ پیدا ہوتا گیا یہاں تک کہ جدید ناول اس عیب سے تقریباً پاک ہوگیا۔

پرسی لبوک نے کہانی بیان کرنے کے دو طریقوں کا ذکر کیا ہے ایک کو اس نے Panoramic یا Pictorial (یعنی مصورانہ) اور دوسرے کو Scenic (یعنی منظریہ) کہہ کر پکارا ہے۔[2]

اس کے نزدیک تھیکرے کی "وینٹی فیئر" مصورانہ انداز کی اچھی مثال پیش کرتی ہے۔ بقول پرسی لبوک تھیکرے کے ذہن میں جو یادوں کا تلاطم برپا تھا وہ اس کا اظہار اپنے بیانیہ میں کرنا چاہتا تھا۔ اس نے اس ناول میں بعض واقعات کو مرتب تو ضرور کیا ہے مگر پوری کتاب میں اس کا رویہ یہ رہا ہے کہ اس نے منظریہ انداز سے مسلسل اجتناب برتنے کی کوشش کی ہے اور اپنی کہانی کو یادوں کے فکر انگیز تسلسل کے

[1] Time and the Novel

[2] The Craft of Fiction

ساتھ پیش کرنے پر توجہ مرکوز رکھی ہے۔

بنیادی طور پر وہ مصور حیات ہے۔ اس کی کہانی کا مواد باہم مربوط اور ہم آہنگ ہے۔ اس کے یہاں کردار، عمل، پس منظر سب کچھ ماضی کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔

اس کا ہر ناول ایک طولانی خود کلامی کی حیثیت رکھتا ہے جس کے ذریعے وہ اپنے ذہن میں جمع شدہ تجربات کے وسیع ذخیرے کو پیش کرتا ہے۔ حالانکہ اس کی یادوں کا بھرپور ذخیرہ ایک تسلسل رکھنے والی کہانی میں ڈھل جاتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی توجہ کا مرکز نہ بیانیہ ہوتا ہے اور نہ واقعات کی ترتیب اور ان کا بہاؤ بلکہ اس کی زیادہ تر توجہ اس بات پر رہتی ہے کہ وہ اپنے بیانیہ کو اپنے مخصوص لہجے کے رنگ میں ڈبو کر پیش کرے اور جس مقام اور جس زندگی کی کہ وہ باز آفرینی کر رہا ہے اس کے احساس اور جوش کو برقرار رکھ سکے[1]

اردو میں مصورانہ انداز کی اچھی مثالیں "میرے بھی صنم خانے" اور "امراؤ جان ادا" ہیں خصوصاً "امراؤ جان ادا" میں مرزا رسوا نے زندگی کی بہت اچھی تصویریں پیش کی ہیں۔ خانم کے کوٹھے، اس کی نوچیوں کے کمروں، عیش باغ کا میلہ وغیرہ کی تصویریں اس قدر حقیقت آگیں ہیں کہ یہ ماحول ہماری آنکھوں کے سامنے زندہ ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین کی "بستی" میں اس انداز کی کافی مثالیں نظر آتی ہیں۔

بقول پرسی لبوک ٹالسٹائے کی "اینا کرینینا" شروع سے لے کر آخر تک منظریہ انداز کا اعلیٰ نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس میں مواقع کا ایک سلسلہ پھیلا ہوا نظر آتا ہے جو کہ متعلقہ لوگوں کے ذریعہ ظہور پذیر ہوتے

ہیں۔ لوگ ان پر گفتگو اور رائے زنی کرتے ہیں۔ کتاب میں یہ تمام مناظر ہماری نگاہوں کے سامنے پھیلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ہم مختلف کرداروں کا مشاہدہ کر سکتے ہیں اور ان کی باتیں سُن سکتے ہیں[1]

ہمارے یہاں خدیجہ مستور کی "آنگن" میں اور کہیں کہیں "امراؤ جان ادا" میں بھی منظریہ انداز کی مثالیں نظر آتی ہیں۔ عالیہ کا گھر۔ اس کے ابّا اور اماں کی نوک جھونک، بڑے چچا کا آنگن۔ کریمن بوا اور اسرار میاں کی گفتگو، کریمن بوا کی نمک خواری اور جاں نثاری وغیرہ۔ اسی طرح "گئودان" میں دیہات کے بعض مناظر، دیہاتیوں کے مشاغل، وغیرہ منظریہ انداز کے نمونے کہے جا سکتے ہیں۔

اچھے ناول میں ہمیں دونوں انداز نظر آتے ہیں۔ یہ ناول نگار کی صواب دید پر ہوتا ہے کہ وہ کس مقام پر کون سے طریق کار سے کام لے۔ پرسی لبوک نے یہ بھی کہا ہے کہ مصوّرانہ اور منظریہ انداز میں ڈرامائیت بھی پیدا کی جا سکتی ہے۔ بعض ناقدین نے ڈرامائی ناول کو ناول کی ایک قسم بھی قرار دیا ہے۔ اس لیے بہتر ہوگا کہ ڈرامائیت اور ڈرامائی ناول پر جداگانہ عنوان کے تحت بحث کی جائے۔

---

[1] The Craft of Fiction

کردار اور کردار نگاری

ناول کیسی ہی ہئیت کیوں نہ اختیار کرلے اس میں بات زندگی ہی کے متعلق کی جائے گی اور زندگی دنیا میں بسنے والے افراد ہی کی کہانی ہوتی ہے۔ یہاں ہر انسان ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔کسی بھی انسان کی خصوصیات کا مجموعہ دنیا کے کسی بھی انسان کی خصوصیات کے مجموعے کے مساوی نہیں ہوتا۔ یہاں ہر انسان منفرد ہوتا ہے۔ ناول میں جب اس قسم کے انسان نظر آتے ہیں تو انھیں کردار کہا جاتا ہے۔

بعض پس جدید ناول نگاروں نے مثلاً جون ہاکس نے پلاٹ، کردار، سیٹنگ اور تھیم کو ناول کا دشمن قرار دیا اور ان سے آزادی حاصل کرنے کا اعلان کیا۔[1] مگر ان لوگوں نے کتنی ہی گھما پھر بات کیوں نہ کی انھیں ذکر انسانوں کا ہی کرنا پڑا۔ وہ روایتی قسم کی کردار نگاری سے تو نجات حاصل کرسکے مگر کرداروں کے بغیر کام نہ چل سکا۔

یہ درست ہے کہ ناول ایک ناقابلِ تقسیم وحدت ہوتا ہے مگر اس کی ساخت اس قدر پیچیدہ ہوتی ہے کہ اس کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے ان تمام امور سے بحث کرنی پڑتی ہے جن سے مل کر کہ ناول تشکیل پاتا ہے۔ اس طرح بحث کرنے کے بعد ہی ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ کون کون سے پہلو کی پیش کش میں

---

[1] "The Novel To-day"

ناول نگار کو مہارت حاصل ہے اور کس کس پہلو کی پیش کش میں اسے کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔

ان تمام پہلوؤں میں کردار نگاری بہت ہی اہم پہلو ہے۔ اس لیے کہ کہانی بھی کرداروں ہی سے وابستہ ہوتی ہے اور ناول نگار نے جس بات کو کہنے کے لیے ناول لکھا ہے وہ کرداروں ہی کے توسط سے ظہور پذیر ہو سکتی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے لکھا ہے[۱]:

"اب بھی وہ ناول ہلکا اور عامیانہ سمجھا جاتا ہے جس میں قصّہ زیادہ اہمیت رکھتا ہو۔ برخلاف اس کے وہ ناول جس میں قصّہ سے زیادہ دلچسپ کردار ہوں زیادہ بلند مانا جاتا ہے۔ اس کا سبب یہی بتایا جاتا ہے کہ قصّہ کے ساتھ زیادہ دل چسپی لینا ایک قسم کی طفلانہ دل چسپی ہے جس کا اثر جلد ختم ہو جاتا ہے لیکن کردار سے وہی شخص لطف حاصل کر سکتا ہے جو زیادہ ذی فہم ہو اور یہ لطف گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔"

ای ایم فوسٹر نے بھی کردار کو قصّہ کے مقابلے میں اہم تر قرار دینے کے سلسلے میں اسی قسم کی دلیل پیش کی ہے۔

وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ دونوں مصنفین میں سے یہ خیالات کس کے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس کے کافی عرصہ بعد یعنی ۱۹۶۳ء میں شائع ہونے والی کتاب میں[۲] کردار نگاری میں دل چسپی لینے والوں کے خلاف کافی برہمی کا اظہار کیا ہے لکھتے ہیں:۔ "یورپ کے پروفیسران کی نام نہاد تنقیدوں کے اثر سے ہمارے تنقید نگار بابو لوگ جب ناول

---

۱ ناول کیا ہے۔

۲ ادبی تخلیق اور ناول

پر کچھ کہیں گے تو کردار کردار ہی بکتے بکتے ناک میں دم کر دیں گے .....
کردار پر زور نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد ناول نگاروں کو بھی بھٹکا دیا اور ناول بالکل ختم ہوتی ہوئی نظر آئی .... ناول قصّہ ہوتی ہے اور اس کے سوا کچھ نہیں۔"

اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ناول صرف کردار نگاری کا نام نہیں اور ناول سے بحث کرتے وقت صرف کردار نگاری ہی کے بارے میں گفتگو کرنا فنی شعور سے ناواقفیت کی دلیل ہے مگر ناول سے بحث کرتے وقت کردار کردار بکے بغیر بھی کام نہیں چلتا۔ خود ڈاکٹر احسن فاروقی نے مغرب کے جن شاہکار ناولوں پر مضامین لکھے ہیں ان کی کردار نگاری سے بھی بحث کی ہے مثلاً بالزک کی "پیر ژوریو" کے بارے میں لکھتے ہیں "بالزک کی مخصوص دل چسپی کردار نگاری ہے۔ اس میں وہ فرانسیسی ذہن سے زیادہ انگریزی ذہن سے زیادہ قریب ہے۔ کردار کی کثرت بھی اسے انگریزوں سے ہم کنار کرتی ہے ....
دنیا کی عظیم ترین ناولوں میں "پیر ژوریو" سب سے زیادہ مختصر ہے مگر اس میں جتنے کردار جس زور کے ساتھ ابھرتے ہیں اتنے کسی اور میں نہیں دکھائی دیتے۔ بالزک ماحول کو بھی کردار بنا کر پیش کرتا ہے۔
بالزک کی کردار نگاری رومانیت کے اثر کی مثال کہی جا سکتی ہے۔
وہ انسانی کردار کی طرف ایک سائنس داں کی طرح متوجہ ہوتا ہے ...
اس کی جادو بھری الہامی طاقت اور اس کی آگ سے بھری تخئیلی قوت اس کے کردار کو چمکاتی ہے۔ گہری جذباتی ہمدردی کی بنا پر اس کے پھیکے سیٹھے افراد حد سے زیادہ دل کش ہو جاتے ہیں۔"

"پرائڈ اینڈ پریجوڈس" کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں :۔ "اس دنیا کی ملکہ الزا بیتھ ہے۔ جین آسٹن نے خود

اس کے بابت دعویٰ کیا ہے، ایسا اچھا کردار کبھی صفحۂ کاغذ سے نہیں اُبھرا...... کولنز کا کردار مزاحیہ کردار نگاری کے کمالوں میں سے ہے.... اس کا مضحک کردار آفاقی ہے۔"

انھوں نے ڈارسی کی فطرت میں واقع ہونے والی تبدیلی سے بھی تفصیل سے گفتگو کی ہے۔

"ٹوم جونس" میں فیلڈنگ کی کردار نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں۔" اس کے بعض کردار تمثیلی ہیں۔ ان کے نام کسی اخلاقی قدر کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کا وہ ایک حد تک مجسمہ نظر آتے ہیں۔ آل وردی۔ مسز ہارس۔ فیلامور۔ بلیفل اسم با مسمیٰ ہیں۔ یہ بنیان کی تمثیل "پلگرمس پراگرس" کی طرف دھیان لے جاتے ہیں یا بن جانسن کے ڈراموں کی یاد دلاتے ہیں مگر یہ محض تمثیلی نہیں ہیں۔ جو صفات ان کے نام سے نمایاں ہوتی ہیں ان کے علاوہ بھی ان میں چند خصوصیات ملتی ہیں اور اس طرح وہ ویسے ہی پہلودار نظر آتے ہیں جیسے کہ زندہ انسان۔"

استندال کی "لے روژیٹ لے نوئر" پر لکھے ہوئے مضمون میں بھی استندال کی کردار نگاری سے بحث کی ہے۔ اُنھوں نے اردو کے صرف چند ناولوں پر تفصیلی مضامین لکھے ہیں۔ "آنگن" پر پہلی نظر تو شاید وہ ٹھیک سے نہ ڈال سکے تھے مگر جب انھوں نے اس ناول پر دوسری نظر ڈالی تو اس میں وہ خوبیاں تلاش کی ہیں جو صرف انھی کے بس کی بات تھی۔ اس میں بھی انھوں نے بعض کرداروں کی دل کھول کر تعریف کی ہے۔ خصوصاً بڑے چچا کے کردار کو انھوں نے ایک عظمت کا حامل قرار دیا ہے۔

اسی طرح "علی پور کا ایلی" پر بھی انھوں نے اعلیٰ درجہ کا مضمون

لکھا ہے اس میں انھوں نے کردار نگاری سے بھی بحث کی ہے "خون جگر ہونے تک"، کو بھی انھوں نے اعلیٰ پایہ کا ناول قرار دیا ہے اور اس کے بعض کرداروں کو سراہا ہے۔

ڈاکٹر فاروقی اپنی اس کتاب[1] میں لکھتے ہیں "میں علم نفسیات میں بھی ایم۔ اے کی ڈگری رکھتا ہوں اور جتنے کردار میرے قصوں سے وابستہ ہیں ان سے میں گہرے طور پر واقف ہوں۔ اس لیے میرے قصوں میں کردار بھی اہم اور زندہ ہو گئے ہیں ...... ہمارے پروفیسران ادب ناول کی بابت ٹکی بندھی باتیں بھی تک سے کہنا نہیں جانتے ممکن ہے کہ میرے قصوں میں دل چسپی لیتے لیتے پبلک کی نظر ان چیزوں کی طرف جائے جو قصوں میں پنہاں ہیں اور اس طرح وہ ناول کو پوری طرح سمجھنے کے اہل ہو جائیں"

ڈاکٹر فاروقی کی اس امید کی تکمیل کے لیے ہم صرف دعا ہی کر سکتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول کے بارے میں بیشتر لوگوں نے بڑی سطحی قسم کی تنقیدیں لکھی ہیں مگر بعض مضامین اعلیٰ پائے کے اور بصیرت افروز بھی لکھے گئے ہیں۔

اس بات سے بھی شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اردو کے تمام لکھنے والوں میں ناول کی تکنیک کے سب سے بڑے عالم ڈاکٹر احسن فاروقی ہی ہیں انھوں نے انگریزی کے علاوہ جرمن اور فرانسیسی ناولوں کا مطالعہ انھی زبانوں میں براہِ راست کیا ہے۔ بعض صاحبان انھیں پورے برصغیر میں ناول کے فن کا سب سے بڑا ماہر کہتے ہیں۔ یہ حکم لگانا شاید مبالغہ ہو۔ اس لیے کہ ہم ہندی کے لکھنے والوں کے بارے میں کوئی معلومات نہیں رکھتے۔

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول

اس تمام علم کے باوجود وہ اردو ناول کے سرے سے قائل ہی نہیں انھوں نے صرف چند ناولوں کو سراہا ہے۔ البتہ وہ اپنے ناولوں کے بہت قائل ہیں جہاں تک تنقید کا تعلق ہے ان کے فنی شعور سے انکار نہیں کیا جاسکتا مگر اردو کے ناولوں کے مطالعہ کے سلسلے میں وہ صبر و تحمل سے کام نہیں لیتے۔ انھوں نے کئی جگہ لکھا ہے کہ اردو کا کوئی ناول ان سے چند صفحے سے زیادہ نہیں پڑھا جاتا اس کے بعد اسے اُٹھا کر پھینک دینے کو جی چاہتا ہے وہ اردو کے لکھنے والوں سے بہت جلد خفا ہو جاتے ہیں اور فوراً اپنے غنچے کو آواز دیتے ہیں کہ " لانا تو میرا قلم دان میں اس کی خبر لوں " اس لیے اردو تنقید کو ان سے وہ فیض نہ پہنچ سکا جس کی کہ ان سے توقع کی جا سکتی تھی۔

Ortega y Gasset نے

"The Dehiu manization of Art" میں سارتر کے فلسفۂ جمالیات سے بحث کرتے ہوئے تنقید میں کردار نگاری پر زیادہ توجہ دینے پر اعتراض کیا تھا مگر اس نے "Notes on the Novel" میں لکھا ہے کہ ناول کی (بقا کی) آخری امید پلاٹ کی اختراع میں نہیں بلکہ دل چسپ کرداروں کی تخلیق میں پوشیدہ ہے۔[1]

ای ایم فوسٹر نے لکھا تھا کہ ناول میں ہمیں یہ پوچھنے کی ضرورت نہیں ہوتی کہ پھر کیا ہوا؟ بلکہ یہ کہ یہ بات کس کے ساتھ واقع ہوئی۔ اس طرح ناول نگار صرف ہمارے استعجاب ہی سے اپیل نہیں کرے گا بلکہ ہماری ذہانت اور ہماری تخیل سے اپیل کرے گا۔[2]

۱؎ "Character and the Novel" by W.J. Harvey

۲؎ "Aspects of the Novel"

بقول ڈبلیو۔ جے ہاروے بیسویں صدی کی دوسری دھائی میں ناول میں زندگی کی پیش کش کے انداز اور زیرِ نظر موضوعات میں بڑی تبدیلی آ گئی ہے۔ بیانات میں دانستہ کجی پیدا کرنا۔ اشیا کی صورت مسخ کرنا۔ ابہام سے کام لینا۔ تجرید، شبیہوں کا اجتماع یہ چیزیں عام ہو گئیں لہٰذا قدرتی طور پر تنقید کے زاویئے بھی بدلے۔ نقادوں نے بھی بیشتر توجہ انھی امور پر مرکوز کر دی۔ اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ قارئین ناول کے جدید فن کو کسی حد تک سمجھنے کے قابل ہو گئے۔

ہاروے کے خیال میں تنقیدی تکنیک کا معاملہ lens کا سا ہوتا ہے۔ ان سے بعض امور کو تو وضاحت کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے مگر صرف بعض امور کو ہی۔ دوسری اشیاء ان سے دھندلی نظر آنے لگتی ہیں۔

کردار نگاری کے بارے میں گفتگو کرنے کے لیے طویل اقتباسات کی ضرورت پیش آتی ہے بعض اوقات کردار نگاری پورے ناول کی خاصیت ہوتی ہے جسے واضح کرنے کے لیے طویل اقتباسات کے بغیر کام نہیں چلتا۔ نئے نقاد عموماً مختصر اقتباسات سے کام نکال لیتے ہیں۔ ان کی بحث امیجری، اشاریت یا تشکیلی امور ہی کے گرد گردش کرتی ہے۔ یہ لوگ کردار نگاری پر گفتگو کرنے کے قائل ہی نہیں۔ ہاروے نے اس قسم کے تنقیدی رویّے کی ممکنہ وجوہات پر روشنی ڈالی ہے۔

اس نے لکھا ہے کہ نقادوں کے نزدیک کردار نگاری پر اعتراض کرنے کی وجہ شاید یہ ہو کہ یہ رویہ اخلاقی اعتبار سے غیر صحت مند ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ قارئین کو خوابوں کی دنیا میں لے جائے۔ وہ کرداروں کی تمنّاؤں کو اپنی تمنّائیں بنا لیں اور خود کو ہیرو یا ہیروئن کے روپ میں دیکھنے لگیں۔

ایک اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اس کی بناء پر نقاد تنقید کے حقیقی منصب سے دور ہو جاتا ہے اور وہ ہے قدروں کا تعین کرنا۔ اس کے بجائے نقاد بیانیہ تفصیلات اور کرداروں کے مطالعہ میں اُلجھ جاتا ہے۔

یہ اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ اس رویہ کی بنیاد ایک غلط تصور پر قائم ہے جس کی بناء پر نقاد عمومیت اور تجرید کا شکار ہو جاتا ہے اور کسی مخصوص کتاب کے حقیقی تجربات کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔

ایک اعتراض یہ بھی کیا جاتا ہے کہ اس رویہ کی بنا پر پوری کتاب کی وحدت سے توجہ ہٹ جاتی ہے اور لوگ جزو کو کل پر ترجیح دینے کی طرف مائل ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً وہ شہزادہ ہملٹ کے بارے میں گفتگو کرنے لگیں بجائے ڈرامہ "ہملٹ" کے۔

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس رویہ کی بناء پر ہم کسی تخلیق کو بہ حیثیت تخلیق دیکھنے سے قاصر رہتے ہیں اور جمالیاتی جذبوں اور حقیقی جذبوں میں خلط مبحث کے مرتکب ہو جاتے ہیں۔

ہاروے نے بعض اعتراضات کو تسلیم کیا ہے مگر ساتھ ہی یہ کہا ہے کہ اس میں قصور طریق کار کا نہیں ہے بلکہ طریق کار کے غلط استعمال کا ہے۔ آگے چل کر کہا ہے کہ اس نے اپنی کتاب میں Contextual رشتے پر زور دے کر جزو کا رشتہ کل سے قائم کر دیا ہے اس کے خیال میں یہ اپروچ ہمیں براہِ راست ناول کے دل تک پہنچا دیتی ہے۔ ہم تفہیم یا اخلاقی نظر کی صرف اسی وقت پروا کرتے ہیں جب کہ یہ انسانی حقائق میں نمایاں ہوتے ہیں۔

ہاروے نے لکھا ہے کہ جدید نقاد کرداروں کی "mythic"

نوعیت پر بہت زور دیتے ہیں اس کی وجہ دراصل عہد حاضر کے
ناول کے کچھ مخصوص رجحانات ہیں۔ سادہ اور دلکش کرداروں کی تخلیق
اسی وقت ممکن ہے جب کہ سماجی اور نظریاتی فریم ورک جس میں
وہ وجود پذیر ہوتے ہیں نسبتاً پائدار (Stable) اور مسلم ہو۔ جب
کہ تخلیق کار خود پلٹ کر اس فریم ورک سے بحث کرنے لگتا ہے تو اس
بات کا امکان ہوتا ہے کہ کردار mythic نوعیت سے گراں بار
ہو جائیں۔ ناول کو منفرد کرداروں کی تخلیق سے اتنی دل چسپی نہیں ہوتی
جتنی کہ عمومی انسانی صورت حال کی تلاش و جستجو سے ہوتی ہے۔

اگر ہم عصر حاضر کے ناولوں کا ابتدائی دور کے ناولوں سے موازنہ
کریں تو ہمیں کردار کی پیش کش میں زمین آسمان کا فرق نظر آئے گا۔ شروع
شروع میں کردار کو بالکل سیدھے سیدھے انداز میں پیش کیا جاتا تھا۔
بیشتر کردار ٹائپ ہوا کرتے تھے۔ ہمارے یہاں بھی کافی عرصہ تک
اسی قسم کے کردار پیش کئے جاتے رہے۔ یہاں تک کہ بعض بڑے ناول
نگاروں کے یہاں بھی types نظر آتے ہیں۔ مثلاً فیلڈنگ کے
یہاں اور "امراؤ جان ادا" میں بھی ہمیں اس قسم کے کردار نظر آتے
ہیں۔ قرۃ العین کو تو جدید ناول نگاروں میں بڑا اہم مقام دیا جاتا ہے
مگر ان کے یہاں بھی types کافی پائے جاتے ہیں۔ ان کے تقریباً
تمام تعلقدار ایک ہی قسم کے ہوتے ہیں۔ ہندو ہوں یا مسلمان ان کا
رہن سہن۔ آداب گفتگو یہاں تک کہ ان کے ڈرائنگ روم بھی یکساں
ہوتے ہیں۔ قرۃ العین لکھتی ہیں " یہ بڑا مستحکم اور مضبوط معاشرہ تھا۔
یہ بڑے شریف لوگ تھے۔ باوضع۔ خوشحال اور باعزت۔ ان کے
یہاں کے دستور بھی ایک سے تھے۔ رنج اور خوشیاں، مسائل یکساں
تھے۔ ان کے فرنیچر اور باغوں کے پودے۔ ان کی کتابیں۔ لباس سب

چیزیں ایک سی تھیں۔ ان کے ملازم ان کے نام ان کی دل چسپیاں۔“
یہی حال ان کے لڑکوں اور لڑکیوں کا ہے۔ یہ سب کنونٹ کے پڑھے ہوئے اور انگریز گورنسوں کے تربیت یافتہ ہوتے ہیں۔ ان کی بات چیت کا انداز، ان کے مخصوص محاورات۔ ان کے فقرے ہنسی مذاق کا انداز تقریباً یکساں ہوتا ہے۔ ان کے کردار دراصل اس طبقے کی تہذیب کے نمائندے اور ترجمان ہیں۔

”میرے بھی صنم خانے“ کی رخشندہ اور پی جو حقیقی بھائی بہن ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کی صورت بھی ایک دوسرے کے بہت مشابہ ہو شاید عام لوگوں کی نظر میں ان کے خیالات بھی یکساں ہوں مگر ان کی فطرت اور شخصیت کا یکساں ہونا ناممکن ہے۔

قرۃ العین لکھتی ہیں ”علی اور ارون کے کمرے بالکل ایک سے ہیں۔ جن دو لڑکوں نے چار سال کی عمر سے لے کر اب تک کی ساری زندگی مسلسل اکٹھی بتائی ہو ان کے کمروں میں کسی انفرادیت کے باقی رہ جانے کا امکان ہی پیدا نہیں ہوتا۔“

دو انسانوں کو بالکل یکساں سمجھنا فطرت انسانی سے ناواقفیت کی دلیل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دو انسان تو کیا گیہوں کے دو دانے بھی یکساں نہیں ہوتے۔

ابتدائی عہد کے ناولوں میں کہانی کا مرکز ہیرو اور ہیروئن کی ذات ہوا کرتی تھی۔ عموماً ہیروئن کو حاصل کرنے کے لیے دو افراد مصروف عمل دکھائے جاتے تھے۔ ان میں سے ایک نیکی مجسمہ ہوتا تھا اور دوسرا بدی کا جسے ولن کہا جاتا تھا۔ کی عیاریوں اور چالوں سے ہیرو طرح طرح کے مصائب میں مبتلا ہوتا تھا مگر آخر میں فتح سچائی اور نیکی ہی کی ہوتی تھی۔ ناول کا اختتام ہیرو اور ہیروئن کی شادی پر

ہوا کرتا تھا۔ تقریباً ہر زبان میں ناول اسی منزل سے گزرا ہے۔

رفتہ رفتہ افرادِ قصہ کی خصوصیات میں تنوع پیدا ہونے لگا۔ کرداروں کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ اس بات کا خیال رکھا جانے لگا کہ ایک فرد دوسرے فرد سے مختلف نظر آئے۔ اس طرح کردار کی تخلیق میں تخیل کا عمل دخل بڑھنے لگا۔

رومانوی تحریک کے اثر سے بھی کردار میں انفرادیت کے اظہار پر زور دیا جانے لگا۔

مختلف ناول نگار اپنے کرداروں کی پیش کش کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈیوڈ ڈیشز نے لکھا ہے کہ کردار ایک حالت کا نام نہیں ہے بلکہ ایک process یعنی تدریجی عمل ہے۔[1] شروع شروع میں جب کسی کردار سے ہمارا تعارف ہوتا ہے تو وہ ایک سایہ کی مانند اور غیر معین ہستی ہوتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مختلف قسم کے واقعات سے دو چار ہوتا ہے تو رفتہ رفتہ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک زندہ شخصیت بن گیا ہے۔

ڈیوڈ ڈیشز کے نزدیک اس امر کی عمدہ مثال "Mayer of Casterbridge" میں مائیکل ہین چرڈ کا کردار ہے۔ پہلے باب کے خاتمہ تک مائیکل کے کردار کے بارے میں کوئی خاص بات نہیں بتائی گئی اس کے بعد والے واقعات مائیکل کے عمل یا ردِ عمل کے ذریعہ اس کی شخصیت کو آہستہ آہستہ پیش کرتے جاتے ہیں۔ اس طرح اس کا کردار مکمل طور پر اس وقت سامنے آتا ہے جب کہ کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔

جین آسٹن نے "ایما" میں پہلے ہی باب میں ایما کے کردار اور اس کے حالات کے بارے میں خاصا مکمل خاکہ پیش کر دیا۔ اس کے

---

[1] "Novel and th: Modern World"

باوجود ہم ایما کو مکمل طور پر نہیں جان پاتے۔ ہم اس کی فطرت کو مکمل طور پر اسی وقت جان پاتے ہیں جب ہم اس کے ساتھ گزرنے والے واقعات پر اس کے ردعمل کا مشاہدہ کرتے ہیں اور پھر واقعات کی تشکیل میں اسے حصہ لیتے ہوئے دیکھتے ہیں۔

ایلزا بیتھ ڈریو نے بھی جین آسٹن کی کردار نگاری کے بارے میں تقریباً یہی خیالات پیش کئے ہیں۔ اس نے جین کی ہیروئنوں کے بارے میں ایک اہم بات یہ بتائی ہے کہ انھیں زندگی میں جو کچھ تلخ تجربات ہوتے ہیں ان سے وہ سبق سیکھتی جاتی ہیں اور اپنی خامیوں کو درست کرتی جاتی ہیں[1] "ایما" میں ہم عجیب صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ ایک طرف ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ایما اپنے بارے میں کیا سوچتی ہے۔ دوسری جانب ہم یہ بھی جان پاتے ہیں کہ دوسرے لوگ ایما کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں اور آخر میں ہم یہ سمجھ پاتے ہیں کہ ایما حقیقتاً کیسی ہے۔

اینٹ ملی گن نے[2] کردار کی پیش کش کو ایک پیچیدہ اور پہلو دار عمل کہا ہے۔ اس کے خیال کے مطابق کردار کی تشکیل میں مصنف خود کردار اور قاری تینوں شامل ہوتے ہیں۔ مصنف جب کردار کی تخلیق کرتا ہے تو وہ کئی ایسے اشارے دے دیتا ہے کہ اس کردار کو کس طرح دیکھا جائے اگر وہ ایسا نہیں کرتا ہے تو قاری کو ایسے اشاروں کو توجہ کے ساتھ تلاش کرنا چاہیئے جو یہ بتا سکیں کہ کردار کو کس طرح سمجھا جا سکتا ہے۔

کردار نگاری کے لیے بڑی خلاقی کی ضرورت پیش آتی ہے جس نے متعدد ناول لکھے ہوں اس کے لیے یہ خاصا مشکل کام ہو جاتا ہے۔ ادنیٰ درجہ کے

---

[1] "The Novel-A Modern guide to Fifteen English Masterpieces"

[2] "The Novel in English"

ناول نگاروں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار نام بدل بدل کر بار بار نمودار ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں عبدالحلیم شرؔر کے یہاں کرداروں کی پیش کش کا یہی حال ہے۔ ان کے تمام ہیرو بہادر، حسین، بے باک، سرفروش اور عاشق مزاج ہوتے ہیں۔ ہیروئن سے پہلی ہی ملاقات میں اظہارِ عشق کر بیٹھتے ہیں اور اکثر بھونڈے طریقے سے۔

ان کی یکسانیت پر اعتراض کیا گیا تو کہتے ہیں کہ مولانا نے یہ جواب دیا تھا کہ عورتیں مردوں میں ایسی ہی خوبیاں دیکھنا پسند کرتی ہیں۔

یہی حال ان کی ہیروئنوں کا ہے۔ ان کی بہترین ہیروئن "فردوسِ بریں" کی زمرد ہے۔ ان کے بہترین ہیرو "مفتوح فاتح" اور "مقدس نازنین" کے ہیرو ہیں۔

شرؔر نے بعض اچھے کردار بھی پیش کئے ہیں مثلاً "فردوس بریں" کا علی وجودی نہ صرف ان کا بہترین کردار ہے بلکہ اردو ناول کے اچھے کرداروں میں شامل ہونے کے لائق ہے۔

شرؔر کی تقلید میں لکھے ہوئے نام نہاد تاریخی ناولوں میں کردار نگاری کی صورت حال اور بھی خراب ہے۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہمارے مصنفین مغربی ناول سے واقف ہوئے تو اس کے اثر سے اردو میں بھی کردار نگاری کی صورت حال بہتر ہونے لگی۔ موجودہ عہد کے ناولوں سے اچھے کرداروں کی کافی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔

ہمارے یہاں پریم چند پہلے شخص ہیں جو اپنے سابقین کے مقابلے میں ناول نگاری کا بہتر شعور رکھتے تھے۔ ان کے درجن بھر ناولوں میں اچھے بُرے سب ہی قسم کے کردار نظر آتے ہیں۔ ان کے وہ کردار بڑے کمزور ہیں جو ان کے آدرش واد کا شکار ہو گئے ہیں۔

ان کا بہترین کردار غالباً "گئودان" کا ہوری ہے۔ اسے کردار کی تدریجی پیش کی بہترین مثال کہنا غلط نہ ہوگا۔ اس کا کردار پریم چند کے زندگی بھر کے تجربات کا نچوڑ ہے۔ اس کے کردار کے توسط سے دیہات کی پوری زندگی، دیہاتیوں کی اچھائیوں برائیوں اور کمزوریوں کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔

جوں جوں واقعات ہمارے سامنے آتے جاتے ہیں ہوری کی فطرت کی خصوصیات آہستہ آہستہ اجاگر ہوتی جاتی ہیں۔ "گئودان" کی ابتدا ہی ہوری کے تعارف کے ساتھ ہوتی ہے۔ اسے اپنی بیوی دھنیا سے بڑی محبت ہے دھنیا ایک صاف دل اور کھری عورت ہے اسے ہوری کی بہت سی باتیں پسند نہیں وہ نہ پنچوں کے سامنے چوکتی ہے اور نہ داروغہ کے سامنے۔ ہوری مصلحت اندیش انسان ہے۔ اس کے نزدیک زمیندار کے گھر جاکر خوشامدانہ باتیں کر لینے میں کوئی حرج نہیں۔ اس طرح اس کی چھوٹی موٹی بے قاعدگیاں معاف کر دی جاتی ہیں۔ دھنیا اس کے اس رویے کو سخت ناپسند کرتی ہے۔

ہر خوش عقیدہ کسان کی طرح اسے گائے خریدنے کی بڑی تمنّا ہے مگر خریدنے کی سکت نہیں ہے۔ ادھار ملنے کی توقع سے اسے بڑی خوشی ہوئی۔ اسے یہ فکر نہیں ہے کہ روپے کس طرح ادا ہوں گے۔ تقاضوں کا وہ عادی ہو چکا ہے گھر میں دو چار روپے پڑے ہوں تب بھی وہ قسم کھا جاتا ہے کہ ایک کوڑی بھی نہیں ہے۔ اسے چھوٹی موٹی بے ایمانیاں کرنے میں بھی کوئی تکلیف نہیں۔ سن کو کچھ نم کر دینا اور روئی میں بنولے بھر دینا بقول مصنف اس کے دھرم میں جائز تھا۔

بھولا گائے کی ڈوری اس کے ہاتھ میں دے دیتا ہے۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ بھولا کے گھر میں بھوسے کی چٹکی بھی نہیں رہی اس لیے

وہ گائے دے رہا ہے تو وہ فوراً گائے کی ڈوری اس کے ہاتھ میں واپس دے دیتا ہے۔ یہی نہیں وہ بھولا کو تین گھانچے بھر کر بھوسہ بھی دے دیتا ہے۔

بانسوں میں اس کا اور اس کے بھائیوں کا ساجھا تھا۔ وہ دمڑی بانس والے سے بانسوں کا سودا کرتا ہے تو اس سے کہتا ہے کہ وہ اس کے بھائیوں کو بھاؤ کم بتا دے تاکہ کچھ روپے اس کے پاس بچ جائیں۔

جب بانس والا بانس کاٹنے لگتا ہے تو ہوری کے بھائی ہیرا کی بیوی پنّی اس کا ہاتھ پکڑ لیتی ہے کہ پندرہ روپے میں ہمارے بانس نہیں بکیں گے۔ بانس والے سے ہاتھ چھڑانے پر پنّی دھکا کھا کر گر پڑی اور رونے لگی تو ہوری دوڑتا ہوا آیا اور بانس والے کے لات جما کر بولا در اپنا بھلا چاہتے ہو تو چودھری یہاں سے چلے جاؤ نہیں تمہاری لھاس اُٹھے گی۔ تم نے اپنے کو سمجھا کیا ہے۔ تمہاری اتنی مجال کہ میری بہو پر ہاتھ اُٹھاؤ۔"

چھوٹی موٹی بے ایمانی الگ چیز ہے مگر سوال بھائی کی بیوی کی عزت کا آجائے تو وہ برداشت نہیں کر سکتا ہے۔

ہوری کا بھائی ہیرا جل کر اس کی گائے کو زہر دے دیتا ہے۔ وہ ڈر کے مارے گاؤں سے بھاگ جاتا ہے۔ دھنیا پولیس میں رپورٹ کرنا چاہتی ہے ہوری اسے روکتا ہے۔ وہ نہیں مانتی ہے تو اس کی خوب پٹائی کرتا ہے۔ آخر کار پولیس کو اطلاع ہو جاتی ہے اور داروغہ ہیرا کے گھر کی تلاشی لینا چاہتا ہے۔ ہوری اسے گھر کی بے عزتی سمجھتا ہے اور داروغہ کو رشوت دینے کے لیے تیار ہو جاتا ہے مگر دھنیا اسے نہیں دینے دیتی۔

دھان کی بوائی کا زمانہ آیا مزدور نہ ملنے کی وجہ سے وہ اپنے کھیت میں دھان نہ بو سکا مگر اس نے اپنے بھائی کی عدم موجودگی

میں اس کے کھیت میں دھان بوئے۔ دھنیا اور گوبر اس سے ناراض ہوئے مگر اس نے کسی کی پروا نہیں کی۔

گوبر اور جھنیا میں تعلق ہوگیا۔ جھنیا حاملہ ہوگئی۔ گوبر اسے گھر کے دروازے پر چھوڑ کر بھاگ گیا۔ پنچایت نے ہوری پر سو روپے اور تیس من غلہ کا تاوان کیا۔ دھنیا نے پنچوں کو خوب کھری کھری سنائی اور تاوان دینے سے انکار کردیا مگر ہوری نے خود اناج ڈھو ڈھو کر پنچوں کے پاس پہنچایا۔

داتا دین اور ماتا دین سلیا چمارن کو نکال دیتے ہیں مگر ہوری محض انسانیت کے ناطے اسے پناہ دے دیتا ہے۔

ہوری گوبر کے لڑکے کے لیے گائے خریدنا چاہتا ہے۔ اس نے آٹھ آنے روز پر کھدائی کی نوکری کرلی۔ ایک دن لو اور دھوپ میں کام کرنے کی بنا پر وہ بے ہوش ہوگیا اور تھوڑی دیر بعد مرگیا۔ احتشام حسین اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ " ہوری نے زندہ رہ کر چاہے زیادہ احتجاج نہ کیا ہو لیکن اس کی موت اس نظام کے خلاف ایک زبردست احتجاج ہے جس نے ایک معمولی سے کسان کو ظلم کے ہزار بندھنوں میں جکڑ رکھا تھا۔ "

بعض اوقات حالات اور واقعات انسان کے خیالات میں تبدیلی پیدا کردیتے ہیں۔ ناول کے کردار بھی تبدیلی سے دوچار ہوسکتے ہیں۔ انسانی فطرت میں انقلاب بھی آسکتا ہے مگر ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ کوئی بہت برا انسان ایک دم نہایت نیک انسان بن جائے۔ تبدیلی بہت آہستہ آہستہ آتی ہے۔ بعض ناول نگار اصلاحی خیالات کے جوش میں شیطان کو ایک دم فرشتہ بنا دیتے ہیں۔ اس قسم کی خامیاں پریم چند کے یہاں عام ہیں۔

" بازار حسن " کا گجادھر پانڈے ایک تنگ نظر، وہمی اور حاسد

انسان ہے۔ اس نے بدگمانی کی بنا پر سُمن کو گھر سے نکال دیا تھا۔ سُمن کو کوٹھے پر پہنچانے کا ذمہ دار وہی ہے۔ وہ اپنی غلطی پر پشیمان ہوکر سوامی جی بن جاتا ہے اور لوگوں کی مدد کرتا پھرتا ہے۔ فطرت میں اس قسم کا انقلاب خلاف قیاس لگتا ہے۔

اسی طرح بٹھل داس اور پدم سنگھ کی کوششوں سے ساری طوائفیں تائب ہوجاتی ہیں اور نیکی کی راہ اختیار کرلیتی ہیں۔ ایک مسلمان وہاں مسجد بنوادیتا ہے اور ایک ہندو مندر بنوا دیتا ہے۔ طوائفیں اپنی لڑکیوں کو یتیم خانے میں بھجوا دیتی ہیں۔ ایک آدھ طوائف کا اس طرح اپنا پیشہ چھوڑ کر نیک بن جانا تو قرین قیاس ہے مگر یہ ممکن نہیں ہے کہ ساری طوائفیں تائب ہوکر پارسا بن جائیں۔

گاندھی جی سے ملاقات ہونے کے بعد۔ پریم چند بقول خود گاندھی جی کے چیلے بن گئے تھے انھوں نے اپنی تحریروں کو گاندھی جی کے خیالات کی اشاعت کے لیے وقف کر دیا۔

ان کے وہ زمیندار جو بے گناہ کسانوں پر ظلم توڑتے ہیں کسی سیاسی کارکن کے اثر سے دھرماتا بن جاتے ہیں۔ سرکاری افسر جو دفتری آداب کے نام پر لوگوں پر ظلم کرتے ہیں اپنی ملازمت سے استعفیٰ دے کر دیش سیوا میں مصروف ہوجاتے ہیں۔

ان کے ایک دیش سیوک امر کانت کی کوششوں سے اس کے تمام گھر والے قومی تحریک میں شامل ہوجاتے ہیں۔ سکھدا اور زر پرست لالہ سمر کانت بھی غریبوں کی حمایت میں جیل چلے جاتے ہیں۔ امر کانت پہلے ہی جیل میں موجود تھا اس طرح بقول جمیل ملک "آخر میں تقریباً سب ہی کرداروں کی قلب ماہیت کر کے پریم چند جیل کو اچھا خاصا روحانی تکیہ بنا دیتے ہیں"[۵۱]

[۵۱] میدان عمل، شائع کردہ ظفر احمد قریشی اینڈ سنز لاہور۔ لائبریری ایڈیشن

امرکانت کی باتوں کے اثر سے کالے خاں جیسا عادی چور جو جیل کو اپنا گھر کہتا ہے پکا مُسلمان بن جاتا ہے۔ امر سے باتیں کرتے وقت اس کی کیفیت ملاحظہ کیجیے "کالے خاں کا تند چہرہ اس گھڑی نورانی ہمہ گیر عقیدت سے منور ہو گیا۔ آنکھوں میں روحانیت کا جلوہ چمک اُٹھا اور لہجہ اتنا معرفت خیز اتنا معصوم اور اتنا پاکیزہ تھا کہ امرکانت کا دل مسرت سے شگفتہ ہو گیا۔"

کالے خاں جیل میں ایسی نماز پڑھتا ہے کہ جیل والے اس کی خوب پٹائی کرتے ہیں مگر وہ سجدہ میں پڑا ہوا "اللہ اکبر" کی صدا نکالتا رہتا ہے۔ آخر کار اس حالت میں اس کا انتقال ہو جاتا ہے۔ ایسی قلب ماہیت یا تو پریم چند کر سکتے ہیں یا ڈپٹی نذیر احمد۔

نذیر احمد کی "توبتہ النصوح" کے کردار بھی قلب ماہیت کی ایسی ہی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ نصوح جیسا دنیا دار اور مذہب سے غافل انسان ایک طویل خواب دیکھتا ہے اور جاگنے کے بعد اس کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اتنا طویل اور واضح خواب نظر آنا ہی ممکن نہیں۔

نصوح اپنے گمراہ اہل خاندان کی اصلاح کا بیڑا اُٹھاتا ہے۔ بیوی بیٹی اور چھوٹا بیٹا اس کے وعظ اور نصیحت سے پکے دیندار اور نیک تو بن جاتے ہیں صرف کلیم پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ تکلیفیں اور ذلتیں اُٹھاتا ہے اور آخر میں مر جاتا ہے۔

فطرت میں تبدیلی ضرور آ سکتی ہے مگر سیاہ سے ایک دم سفید ہو جانا کسی طرح ممکن نہیں۔ تبدیلی کو واقعات کے اثر سے اور آہستہ آہستہ رونما ہوتا ہوا دکھانا چاہیئے تاکہ وہ تبدیلی قرین قیاس نظر آئے۔ ناول نگار کو یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ کسی کردار کی خصوصیات آپس میں نقیض تو

نہیں ہوگئی ہیں۔

کرداروں کی فطرت میں تبدیلی واقع ہونے کی بہت اچھی مثال جین آسٹن کی "پرائڈ اینڈ پریجوڈیس" میں نظر آتی ہے۔ ناول کے ابتدائی مناظر میں ڈارسی الزابیتھ کو معمولی لڑکی سمجھ کر اسے رقص کا ساتھی بنانے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس طرح اس نے پرائڈ یعنی تکبر کا اظہار کیا۔ الزابیتھ نے ڈارسی کے اس رویہ کو سمجھ لیا۔ اسے ڈارسی سے نفرت ہوگئی۔ بعد کے واقعات اس طرح رونما ہوتے گئے کہ الزابیتھ کا غصہ اور اس کی نفرت آہستہ آہستہ کم ہوتے گئے۔ ڈارسی کے بارے میں اس کی رائے آہستہ آہستہ بدلنے لگی۔ اسی طرح الزابیتھ کی خوبیاں بھی رفتہ رفتہ ڈارسی پر ظاہر ہونے لگیں۔ دونوں آہستہ آہستہ ایک دوسرے کے قریب آتے گئے اور دونوں میں محبت ہوگئی۔ یہ محبت حالات کا قدرتی نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ یہ وہ محبت نہیں ہے جو ہمارے بعض ناولوں میں حادثہ کی طرح یکایک رونما ہو جاتی ہے۔ جین آسٹن نے جس طرح اپنے ہیرو اور ہیروئن کی فطرت میں تبدیلی واقع ہوتے ہوئے دکھایا ہے وہ بالکل قرین قیاس معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح جو محبت قائم ہوتی ہے وہ سچی اور مستحکم ہوتی ہے۔

ناول لکھنے کے لیے باقاعدہ منصوبہ بندی کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح اس میں بھی تخیل کی ضرورت پیش آتی ہے۔ کہانی کی تخلیق اور پیش کش میں اور کردار نگاری میں بعض اوقات انسپریشن کا عمل اتنا گہرا ہو جاتا ہے کہ ناول نگار کا شعور اس کا جواز پیش کرنے بلکہ اسے سمجھنے تک سے قاصر نظر آتا ہے۔

ایملی برانٹے نے "وودرنگ ہائٹس" میں کیتھرین اور ہیتھ کلف کے کردار جس طرح پیش کئے ہیں اس کے بارے میں ناقد صرف یہی کہہ سکے ہیں کہ وہ mystic تھی اور بلیک کی طرح اسے بھی بعض مواقع پر

Vision s نصیب ہوئے۔ ڈیوڈ سیسل نے لکھا ہے کہ اسے دور اور بہت ہی دور انتہائی عمیق تجربات حاصل ہوئے۔ اس کی آنکھیں کھلی ہوئی تھیں اور اسے ایسی ماورائی حقیقت کا مشاہدہ ہوا جو کہ ہماری فانی نگاہوں سے اوجھل رہتے ہیں۔ اس نے وژن کے ان لمحات کی روشنی ہی سے اپنی کہانی کی دنیا پیش کی ہے۔[1] چونکہ وژن کے یہ کوندے اتفاقیہ تھے اس لیے وہ خود بھی ان کی نوعیت کو نہیں سمجھ سکی۔ اس ناول کی کہانی کے پس پشت کیا واقعات تھے اسے آج تک کوئی نہ جان سکا۔

ایملی برانٹے نے زندگی کے تلخ عناصر کو تلخ تر بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کے کردار اپنے تباہ کن جذبات کو کوئی لگام نہیں دیتے۔ بقول ڈیوڈ سیسل ان کرداروں کے اعمال اور خواہشات تباہ کن جذبات کی پیداوار نہیں ہیں۔ یہ تباہ کن اس لیے بن گئے کہ انھیں فطری راہ اختیار کرنے سے روکا گیا اسی بنا پر وہ انھیں 'برا' قرار دینے کا قائل نہیں۔

"وودرنگ ہائٹس" میں تصادم حق اور ناحق کے درمیان نہیں ہے بلکہ مماثل اور غیر مماثل کے درمیان ہے۔ اس ناول کے کردار انتہائی شدید جذبات کے حامل ہیں جس کی مثال شاید ناول کی دنیا میں کہیں نہیں مل سکتی۔ کردار کی ایسی انوکھی پیش کش کہیں نظر نہیں آتی۔

کیتھرین (یعنی کیتھی) ہیتھ کلف کو پسند نہیں کرتی مگر اپنے وجود کی پوری قوت کے ساتھ اس سے محبت کرتی ہے کیونکہ اس کے نزدیک وہ اور ہیتھ کلف دونوں طوفان کی اولاد ہیں اور یہی ان دونوں کے درمیان ایک مضبوط رشتہ ہے۔

کیتھی نیلی ڈینز سے کہتی ہے کہ وہ ہیتھ کلف سے اس لیے محبت

---

[1] "The Early Victorian Novelists"

نہیں کرتی کہ وہ حسین ہے بلکہ وہ میری ذات سے بھی زیادہ مجھ میں شامل ہے۔ ہم دونوں کی روحیں ایک ہی مادہ سے بنی ہیں۔

آگے چل کر وہ کہتی ہے کہ اگر سب کچھ فنا ہو جائے اور ہیتھ کلف زندہ رہ جائے تو وہ بھی زندہ رہے گی (اس کی ذات میں) اگر ساری دنیا زندہ رہتی ہے اور وہ فنا ہو جاتا ہے تو ساری کائنات اس کے لیے اجنبی بن جائے گی۔ وہ نیلی سے کہتی ہے کہ میں ہیتھ کلف ہوں۔

ڈیوڈ سیسیل کا خیال ہے کہ اپنی تمام تر شدت کے باوجود کیتھی کی محبت جذبۂ جنس سے عاری ہے۔

ہیتھ کلف کا کردار ایک عجیب و غریب قسم کی تخلیق ہے۔ اس کے جذبات کی راہ میں رکاوٹیں کھڑی کی جاتی ہیں تو وہ آتش فشاں بن جاتا ہے۔ اس کے انتقام کا لاوا پوری قوت کے ساتھ بہہ نکلتا ہے جو بھی اس کی راہ میں آتا ہے چاہے وہ اس کی بیوی ہو اس کا بیٹا ہو اس کی عزیز ترین ہستی کیتھی کی بیٹی ہو وہ ہر چیز کو تباہ کرنے پر تل جاتا ہے۔ اس کا یہ رویہ اتنا عجیب و غریب ہے کہ اسے شعوری تخلیق ہرگز نہیں کہا جاسکتا۔

جب یہ کتاب پہلی بار شائع ہوئی تو اسے درندہ صفت اور باغیانہ قرار دیا گیا۔ دوسری جانب بعض لوگوں نے اس کی تعریف بھی کی۔ آرنلڈ کیٹل نے ورجینیا وولف کا حوالہ دیتے ہوئے ہیتھ کلف کو ناانصافی کے خلاف انسانی بغاوت کی روح کہہ کر پکارا[1]

جس طرح کیتھی اپنے وجود کو ہیتھ کلف کی ذات کا حصہ محسوس کرتی ہے اسی طرح "موبی ڈک" میں Fedallah اپنے وجود

---

[1] The Novel _ A Modern Guide to Fifteen English Master-pieces "

کو کیپٹن اہاب کی ذات کا حصہ سمجھتا ہے۔ ڈبلیو جے ہاروےؔ[1] نے اس رویہ کو psychic decomposition کہہ کر پکارا ہے۔

اس نفسی حلول کے اسباب اور اس کی ماہیت بڑا پیچیدہ مسئلہ ہیں بعض اوقات اس کی وجہ ایک ایسا جذباتی رشتہ ہوتا ہے جس کا ذکر ہمیں کتاب میں نہیں ملتا بعض اوقات اسے اپنی حقیقی شکل میں ناول میں پیش کرنا انتہائی اذیت ناک ہو سکتا ہے بعض اوقات ناول نگار غیر معمولی قسم کی جذباتی شدت اور جذباتی گہرائی کو پیش کرنے کے لیے اس قسم کی ذہنی وحدت کو پیش کر سکتا ہے جب کہ ایک کردار یہ محسوس کرے کہ اس کی ذات دوسرے کی ذات میں ضم ہو گئی ہے۔

"نگری نگری پھرا مسافر" میں افگار کے کردار کی پیش کش کا بھی اسی طرح کوئی جواز پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی تخلیق بھی سراسر انسپریشن ہی کا کرشمہ ہے جس پر کہ مصنفہ کی گرفت کے کوئی آثار نظر نہیں آتے۔

افگار کو دو دنیاؤں میں زندگی گزارتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ ایک دنیا اس کے گردوپیش کی دنیا ہے اور دوسری لاشعور کی۔ اس کی حرکات کی باگ ڈور اس کے لاشعور کے ہاتھوں میں ہے۔ اسے منصور سے بے انتہا محبت ہے۔ وہ چپکے چپکے اس کی پرستش کرتی رہتی ہے۔ منصور سے اس کی منگنی بھی ہو جاتی ہے۔ جب منصور کی بے تابی اس کے لیے بڑھتی ہے تو وہ شادی ہی سے انکار کر دیتی ہے اور منصور سے دور ہو جاتی ہے۔

افگار بیمار ہو کر سینی ٹوریم میں چلی جاتی ہے۔ وہاں وہ اپنی عزیز دوست اجیارا کے بھائی نعیم میں دلچسپی لینے لگتی ہے۔ نعیم بھی اس کی

---

[1] "Charecter and the Novel"

جانب مائل ہوتا ہے مگر وہ آخر میں نعیم سے بھی دور ہو جاتی ہے۔

افگار نے لاہور جاکر دوبارہ تعلیم کا سلسلہ شروع کر دیا۔ وہاں اس کی کئی دوست ہیں مگر ان میں اس کے سب سے زیادہ قریب نور ہے نورہی کے توسط سے اس کی ملاقات عرفان سے ہوتی ہے۔ عرفان اچھا خاصا ادیب ہے۔ وہ افگار سے والہانہ محبت کرنے لگتا ہے۔ اس کی محبت جنون کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ افگار بھی عرفان کو پسند کرتی ہے مگر آخر میں اس سے بھی ملنا جلنا چھوڑ دیتی ہے۔

افگار کے اس غیر فطری رویہ کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ ڈیوڈ سیسل کے الفاظ میں صرف یہی کہا جا سکتا ہے کہ اس ناول کی مصنفہ نثار عزیز بٹ کو بھی Visions کے ذریعہ کچھ ماورائی تاثرات حاصل ہوئے جنھیں کہ اس نے من و عن پیش کر دیا۔ چنانچہ افگار کے رویوں کے محرکات کو شاید وہ بھی نہ سمجھ سکیں۔

کردار کی پیش کش دراصل ایک مرکب شے ہوتی ہے۔ اس میں ناول نگار کا مشاہدہ۔ دوسرے ناولوں کا مطالعہ۔ انسپریشن خود ناول نگار کی زندگی سبھی چیزیں حصہ لیتی ہیں Leon Edel نے لکھا ہے کہ پروسٹ کے کردار اپنی خصوصیات خود پروسٹ کے سوانح حیات سے اور اس کے عمیق مشاہدات سے حاصل کرتے ہیں[1] ان عناصر کا امتزاج دراصل تخیل کا کام ہے۔

اعلیٰ شاعری میں تو اس کی مثالیں بہت ملتی ہیں مگر فکشن میں بھی کبھی کبھی لاشعور مصنف کا قلم اپنے ہاتھ میں لے لیتا ہے اور بیچارہ مصنف بھی نہیں جان پاتا کہ وہ کیا لکھ رہا ہے۔ ایملی برانٹے کے یہاں جسے وژن کہا گیا ہے وہ دراصل لاشعور ہی کا عمل دخل ہے۔

---

[1] "The Psychological Novel"

بعض ناول نگاروں نے خصوصاً نیچرلزم پر عقیدہ رکھنے والوں نے کرداروں کی تعمیر میں ان کے موروثی اثرات کو کافی اہمیت دی ہے۔ ہمارے یہاں اس کی مثالیں "ایسی بلندی ایسی پستی" اور علی پور کا ایلی" میں ملتی ہیں۔

موروثی اثرات ہر اولاد میں یکساں نہیں ہوتے۔ ان اثرات کا نمایاں ہونا کسی منطق کے تابع نہیں ہے۔ عزیز احمد نے نور جہاں۔ مشہور النساء اور سرتاج کے کرداروں میں ان اثرات کو تفصیل سے دکھایا ہے۔ یہ تینوں سگی بہنیں ہیں۔ انھوں نے ایک ہی جیسی تعلیم پائی ہے۔ ایک ہی ماحول میں پرورش پائی ہے مگر انھیں اپنے ننھیال اور ددھیال سے موروثی اثرات جس ترتیب سے ملے ہیں اس نے ان تینوں کو ایک دوسرے سے کافی مختلف بنادیا ہے۔ ان کے دادا مشہور الملک تھے اور نانا قابل جنگ، ان دونوں کی جھلک ان تینوں بہنوں میں مختلف درجوں میں اور مختلف انداز میں نظر آتی ہے۔ عزیز احمد نور جہاں کے بارے میں لکھتے ہیں :۔ ایک طرف سے اسے اپنے اندر مشہور الملک کی میراث ملی تھی۔ ضبط، وقار، عزت و عظمت کا اشرافیہ تصوّر دوسری طرف قابل جنگ کی میراث۔ ذرا سا تکبّر (مشہور النساء سے زیادہ مگر سرتاج سے بہت کم) ذرا سا تلذذ، آزادی، تبدیلی۔ کھلی ہوا کی خواہش۔ جنسی آزادی کی سختی سے دبائی ہوئی خواہش اور مشہور الملک کی پوتی قابل جنگ کی نواسی سے زیادہ مضبوط اور ثابت قدم تھی۔ اطہر کی جو کشش اس کے لیے تھی اسے ہر مرتبہ وہ گناہ کا خیال سمجھ کے اپنے دل سے نکال دینا چاہتی تھی۔ اس نے احتیاط کی ہر مرتبہ ضرورت سے زیادہ کوشش کی تھی مگر اس کا کیا علاج کہ اطہر پہ جنون سوار ہو رہا تھا۔"

عزیزاحمد نے اس ناول میں جا بجا ان تینوں بہنوں کے مختلف مواقع پر ظاہر ہونے والے رویوں میں موروثی اثرات کو محرکات کے طور پر نمایاں کیا ہے۔

"علی پور کا ایلی" تو ایلی ہی کی داستان ہے۔ ممتاز مفتی نے ایلی کے کردار کو بڑے پھیلاؤ کے ساتھ پیش کیا ہے جس طرح حیاتیاتی اعتبار سے ایلی ہاجرہ اور علی احمد کی پیداوار ہے اسی طرح اس کا کردار بھی ان دونوں کے اثرات کے عمل اور ردِ عمل کا مظہر نظر آتا ہے۔

ایسے ناول بھی ہر زبان میں لکھے گئے ہیں جن میں ایک ہی انسان کو مرکزی حیثیت دی گئی ہے اور سارا قصہ اسی کی ذات کے گرد گھومتا ہے۔ ایسے ناول "مول فلینڈرس"، "امراؤ جان ادا" "شریف زادہ"، "ٹیڑھی لکیر"، اور "علی پور کا ایلی وغیرہ ہیں" اس قسم کے ناولوں میں ہم اس انسان کی مکمل تصویر اپنے پورے پھیلاؤ کے ساتھ دیکھ سکتے ہیں۔ ناول پڑھ لینے کے بعد ہم ایسے کردار کو ہرگز نہیں بھول سکتے۔ اس کی یاد ایک اچھے ساتھی کی طرح ذہن میں ہمیشہ تازہ رہتی ہے مثلاً امراؤ جان ادا شمن اور ایلی کے ذکر کے ساتھ ہی ان کے کرداروں کا تصوّر ہمارے ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے۔

کردار نگاری کے سلسلے میں ایک بات کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیئے کہ کردار کو بھاری بھرکم بنانے کے لیے اس میں اتنے اوصاف جمع نہ کر دیئے جائیں کہ ان کا مجموعہ خلاف قیاس نظر آنے لگے۔ مثلاً ڈیفو نے مول فلینڈرس کے کردار میں جتنی باتیں جمع کی ہیں وہ اپنی اپنی جگہ پر بالکل قرین قیاس لگتی ہیں۔ وہ سزا یافتہ چور ہے کئی مردوں سے شادی کرتی ہے جن میں ایک اتفاق سے اس کا بھائی نکلتا ہے اس کی

ایک ڈاکو سے مڈبھیڑ ہو جاتی ہے دونوں ایک دوسرے پر اپنی دولت مندی کا رعب ڈالتے ہیں۔ مول آخر کار اس سے دھوکا کھا جاتی ہے۔ ان برائیوں کے باوجود اس میں انسانیت بھی پائی جاتی ہے۔ وہ دل کی بُری نہیں۔ یہ تمام باتیں ہمیں اس قسم کی عورتوں میں الگ الگ مل جائیں گی مگر بقول ای ایم فوسٹر[1] ہمیں کوئی عورت ایسی نہیں مل سکتی جو بالکل مول کی طرح ہو۔

اسی طرح ڈپٹی نذیر احمد نے "مراۃ العروس" میں اکبری کے کردار میں پھوہڑپن اور بے ڈھنگے پن کی جو جو باتیں بیان کی ہیں وہ اپنی اپنی جگہ پر سب درست ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی بات غیر فطری نہیں لگتی مگر بقول احسن فاروقی اکبری کی طرح مکمل پھوہڑ لڑکی کا ملنا ناممکن ہے۔

کردار کی پیش کش کو بعض لوگ اسی لیے فلسفیانہ عمل سمجھتے ہیں۔ ناول نگار کو فطرت انسانی کا نباض ہونا چاہیئے۔ اسے یہ معلوم ہونا چاہیئے کہ کون کون سی خصوصیات کسی انسان میں اس ماحول میں یکجا ہو سکتی ہیں جس میں کہ اسے پیش کیا جا رہا ہے بعض خصوصیات بظاہر متضاد معلوم ہوتی ہیں اور ایک عام ناول نگار کے نزدیک انھیں کسی ایک کردار میں یکجا نہیں کیا جا سکتا مگر اچھا ناول نگار انھیں بھی ایک ہی انسان میں ایسے حالات کے تحت یکجا کر سکتا ہے کہ وہ قرین قیاس معلوم ہونے لگیں۔

جن ناول نگاروں نے کرداروں کی پیش کش پر کافی محنت اور توجہ صرف کی ہے ان کے کردار حقیقی انسانوں کی طرح چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ چونکہ وہ

---

[1] "Aspects of the Novel"

فنی تخلیق ہوتے ہیں حقیقی انسانوں سے بھی زیادہ دلکش معلوم ہوتے ہیں۔ قاری انھیں اپنے خیالات کی دنیا کا رفیق سمجھنے لگتے ہیں۔

ساخت کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مختلف کرداروں میں کافی فرق نظر آتا ہے۔ ای۔ ایم فوسٹر نے اس نقطۂ نظر کے تحت کرداروں کی دو قسمیں بیان کی ہیں جنھیں اس نے flat, اور round کہہ کر پکارا ہے[1]۔ ہم انھیں سپاٹ اور پہلو دار کہہ سکتے ہیں۔

سپاٹ کردار کی یہ تعریف بیان کی گئی ہے کہ اسے ایک جملہ میں بیان کیا جاسکے۔ یہ شرط لازمی اور ناگزیر نہیں ہے۔ سپاٹ کردار میں صرف چند خصوصیات بیان کی جاتی ہیں وہ جب بھی نمودار ہوتا ہے اپنے قول اور عمل سے انھی خصوصیات کا اعادہ کرتا ہے۔ یہ سمجھنا درست نہیں ہے کہ ایسے کردار فنی اعتبار سے کمتر درجے کے ہوتے ہیں۔ ناول کے ابتدائی ادوار میں زیادہ تر سپاٹ کردار ہی پیش کیے جاتے تھے۔ ایسے کرداروں کا ایک فائدہ یہ ہے کہ انھیں آسانی سے یاد رکھا جاسکتا ہے۔

سپاٹ کردار اس حالت میں زیادہ کامیاب ہوتے ہیں جب انھیں مزاحیہ کردار کی حیثیت سے پیش کیا جائے۔ اردو میں اس کی نمایاں مثال خوجی کا کردار ہے۔ وہ دُبلا پتلا اور خاصا معمر ہے مگر خود کو حسین اور چاہے جانے کے قابل سمجھتا ہے۔ ہر وقت ڈینگیں مارتا رہتا ہے۔ ہر جگہ پٹتا ہے مگر باز نہیں آتا۔ وہ ناقابلِ اصلاح ہے۔ خوجی دراصل ہر انسان میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ انسان میاں آزاد تو بہت کم مواقع پر بن پاتا ہے بیشتر خوجی ہی ثابت ہوتا ہے۔

ہمارے یہاں کامیاب سپاٹ کرداروں کی مثالیں بے شمار ہیں۔

---

[1] "Aspects of the Novel"

"امراؤجان ادا" کے کئی کردار "شریف زادہ" کے فدوی میاں "گئودان"
کے مسٹر کھنّا اور خورشید مرزا۔ "اداس نسلیں" کا نیاز بیگ وغیرہ
"توبۃ النصوح" کا مرزا ظاہردار بیگ بھی ایک دلکش اور کامیاب
کردار ہے ظاہر دار بیگ بھی ایک آفاقی کردار ہے۔ ایسے لوگ ہر جگہ اور
ہر عہد میں پائے جاتے ہیں۔

بقول ای ایم فوسٹر ایچ جی ویلز کے "Tono Bungay"
کے تمام کردار سوائے Kipps اور aunt کے تصویر کی طرح
سپاٹ ہیں مگر انھیں ایک جملہ میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔

ای ایم فوسٹر کے نزدیک پہلودار کردار کی پہچان یہ ہے کہ وہ اطمینان
بخش انداز میں ہمیں حیرت زدہ کرسکے۔ اگر وہ قطعی حیرت زدہ نہ کرسکے تو گویا
وہ سپاٹ کردار ہے۔ اگر وہ مطمئن نہ کرسکے تو وہ ایسا سپاٹ کردار ہے جو
پہلودار کردار کا سوانگ رچا رہا ہے۔

پہلودار کردار کی خصوصیات واقعات کے توسط سے آہستہ آہستہ
رونما ہوتی ہیں۔ ناول کے قصہ میں پیچیدگی اسی وقت پیدا ہوسکتی ہے
جب کہ اس میں پہلودار کردار ہوں۔ اچھے ناول نگاروں نے حسب
ضرورت دونوں قسم کے کرداروں سے کام لیا ہے۔

Ian Milligan نے ای ایم فوسٹر کی اس تقسیم کو بہت سادہ
کہا ہے۔ اس نے کہا ہے کہ بعض کردار قصّے میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں
اور بعض کرداروں کا وجود محض اس لیے ہوتا ہے کہ وہ دوسرے کرداروں
پر روشنی ڈال سکیں اور انھیں سامنے لاسکیں۔ اس نے اہمیت کے
لحاظ سے کرداروں کو پرائمری اور سیکنڈری کہہ کر پکارا ہے[۱]

---

[۱] "The Novel in English"

ناول کی کہانی میں اپنا اپنا کام انجام دینے کے لحاظ سے ڈبلیو۔ جے ہاروے نے کرداروں کی کئی قسمیں بیان کی ہیں اور ان سے تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔

کہانی کے اہم ترین کرداروں کو اس نے Protagonist کہہ کر پکارا ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں خاص طور پر ہیرو اور ہیروئن شامل ہوتے ہیں بیشتر کام انھی کی تحریک سے انجام پاتے ہیں۔ قصہ میں متعارف ہونے کے بعد وہ مختلف واقعات میں حصہ لیتے ہیں کبھی دوسرے کرداروں سے ان کا تصادم ہوتا ہے اور وہ ان پر اثر انداز ہوتے ہیں کبھی ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ کہانی آگے بڑھنے کے ساتھ ان کی فطرت میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں اور اس طرح آہستہ آہستہ ان کی شخصیت کی تکمیل ہوتی رہتی ہے۔ ہماری توجہ اپنی جانب سب سے زیادہ یہی کردار مبذول کرتے ہیں۔ مصنف کہانی کے اہم ترین سوالات انھی کے توسط سے اُٹھاتا ہے۔ ناول کا وجود دراصل انھی پر مبنی ہوتا ہے۔ یہی ناول کی غرض و غایت ہوتے ہیں۔ ناول کے مقصود کو انھی کے ذریعہ نمایاں کیا جاتا ہے۔ ''امراؤ جان ادا'' میں امراؤ جان۔ ''گئودان'' میں ہوری اور دھنیا ''آنگن'' میں عالیہ اور چھمی اپنے اپنے ناولوں میں اسی حیثیت کے حامل ہیں۔

بقول ہاروے اس کے دوسرے سرے پر وہ کردار ہوتے ہیں جن کا اجتماعی نام اس نے back ground کردار رکھا ہے۔ انھیں اہمیت اور گہرائی صرف ایک لمحے کے لیے ہی دی جاسکتی ہے۔ یہ کبھی کبھی بے نام بھی ہوتے ہیں اور کبھی صرف آوازیں ہوتے ہیں۔ انھیں انفرادیت حاصل نہیں ہوتی۔ یہ دوسرے اہم کرداروں کی تشکیل میں مدد دیتے ہیں۔

"Character and the Novel"

ان کی مدد سے سماجی رشتے بھی واضح کیے جا سکتے ہیں۔ انھیں صرف اتنی انفرادیت دینا کافی سمجھا جاتا ہے کہ ان کا ذکر سماجی رجحانات یا سماجی دباؤ کو ظاہر کرنے کے لیے تمثیلاً کیا جا سکے۔

protagonist اور پس منظری کرداروں کے درمیان کئی قسم کے درمیانی کردار آسکتے ہیں۔ ہاروے نے ان میں سے صرف دو پر توجہ دینا مناسب سمجھا ہے۔ ایک وہ ہے جسے جیمس کے الفاظ میں ficelle کہہ سکتے ہیں ان کا خاکہ پس منظری کردار سے کچھ زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور اس سے زیادہ انفرادیت دی جاتی ہے۔ ناول میں ان کا وجود کسی خاص مقصد کو ادا کرنے کی خاطر ہوتا ہے۔ ایسے کردار بھی محض ذریعہ ہوتے ہیں کی طرح مقصود نہیں ہوتے۔

ہاروے نے درمیانی قسم کے ایک اور کردار کا ذکر کیا ہے جسے اس نے card کا نام دیا ہے۔ ہاروے نے Mary Mc carthy کے ایک مضمون Characters in Fiction کی عبارت نقل کی ہے۔ اس نے لکھا تھا کہ ناول کے حقیقی افراد Straight کردار یعنی ہیرو اور ہیروئن نہیں ہوتے بلکہ نسبتاً چھوٹے اور مزاحیہ کردار ہوتے ہیں۔ مزاحیہ عنصر ہر انسان کے اندر ایک ناقابلِ اصلاح عنصر ہوتا ہے۔ تجربہ سے یا تربیت سے سیکھنے کی صلاحیت مزاحیہ کردار کے لیے اور میرے اور آپ کے اندر والے مزاحیہ عنصر کے لیے ممنوع ہوتی ہے۔ سیکھنے کی صلاحیت صرف ہیرو یا ہیروئن ہی کا حق ہوا کرتا ہے۔ بقول ہاروے ہم مس میک کارتھی سے اتفاق کر سکتے ہیں کہ card کی امتیازی خصوصیت اس کی غیر تغیر پذیری اور اس کی مخصوص قسم کی آزادی ہوتی ہے جو کر تو ہمیشہ بے لگام ہی ہوا کرتا ہے card خود مختار ہوتا ہے۔ وہ بچّے کے اس کھلونے

کی طرح ہوتا ہے جس کے نچلے حصے میں سیسہ بھرا ہوتا ہے اسے آپ کدھر بھی ڈالیں وہ سیدھا ہی پڑتا ہے۔

ناول کی پوری دنیا میں غالباً اس قسم کے کردار کی مثال خوجی سے بہتر کہیں نہیں ملے گی۔ آج کی مصروف دنیا میں "فسانۂ آزاد" کا نام شاید خوجی ہی کی وجہ سے زندہ ہے۔

card کا مزاحیہ ہونا ضروری نہیں۔ وہ مضحک ہونے کے ساتھ ساتھ ترحم کے قابل بھی ہو سکتا ہے۔ جیسے کہ ڈکنس کے کردار مزاحیہ بھی ہوتے ہیں اور سنجیدہ بھی۔ ہاروے نے لکھا ہے کہ card قسم کے کردار کیمیائی اعتبار سے خالص ہوتے ہیں اسی لیے یہ اکثر قوت بخش ثابت ہوتے ہیں کبھی کبھی تو یہ مدہوش بھی کر سکتے ہیں۔

انسانی زندگی رشتوں کے ایک جالے کی مانند ہوتی ہے کہانی میں کرداروں کا ارتقا ایک ہی سمت میں یا خط مستقیم میں نہیں ہوتا۔ اسی حقیقت کے ساتھ کہانی میں افراد کو اس طرح یکجا کیا جاتا ہے کہ وہ اپنی خود مختاری قائم رکھ سکیں۔

قصہ میں کردار کا تعارف کروانے کے بعد مختلف ناول نگاروں کا رویہ مختلف ہوتا ہے بعض ناول نگار اپنے مقصد اور اپنی منصوبہ بندی پر اس قدر توجہ دیتے ہیں کہ وہ اپنے کرداروں کو اس کے مطابق چلاتے ہیں۔ نذیر احمد نے تو اپنے اصلاحی خیالات کی اشاعت کی خاطر ہی ناول لکھے۔ ان کے یہاں یہ اصلاحی جذبہ اتنا نمایاں ہوتا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے نام بھی ایسے رکھ لیتے ہیں جو کہ ان کی خصوصیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان علامتی ناموں کی وجہ سے ہی بعض نقادوں نے ان کے ناولوں کو ناول ماننے سے انکار کر دیا ہے۔

نذیر احمد کے کرداروں میں فطری ارتقا کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا

بقول شخصے وہ تو اپنے کرداروں کو انگلی پکڑ کر چلاتے ہیں۔ انھیں اِدھر اُدھر دیکھنے تک کی اجازت نہیں ہوتی۔ وہ صرف اپنی پٹڑی پر ہی چل سکتے ہیں۔

جو ناول نگار پلاٹ کی تعمیر پر بہت زیادہ توجہ دیتے ہیں ان کے یہاں پہلے سے منصوبہ بندی کرلی جاتی ہے کہ کون کون ساکردار کس کس واقعہ میں کیا رویہ اختیار کرے گا۔ یہ لوگ کہانی کے واقعات میں علّیت کا رشتہ برقرار رکھنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کے یہاں کردار کہانی میں خانہ پُری کا کام انجام دیتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ بادشاہ مرگیا تو اس کے غم میں ملکہ بھی مرجائے۔ ملکہ بلاکسی وجہ کے بھی مرسکتی ہے۔

ہمارے یہاں مرزا رسوا پلاٹ کی تعمیر پر خصوصی توجہ دیتے ہیں پلاٹ اگر بہت زیادہ منتظم اور گٹھا ہوا ہو تو کرداروں کے ہاتھ پاؤں بندھ کر رہ جاتے ہیں۔ مرزا رسوا کا "شریف زادہ" پلاٹ کے جبر کی بد ترین مثال پیش کرتا ہے۔

پلاٹ کے جبر کی مثالیں میر یڈتھ کے یہاں بھی ملتی ہیں۔ کسی نے کہا ہے کہ جب میر یڈتھ کے یہاں پلاٹ اور کردار میں تصادم ہوتا ہے تو وہ فتح پلاٹ کو دلواتا ہے۔

ہارڈی بھی پلاٹ سازی پر بہت توجہ دیتا ہے۔ اس کے یہاں واقعات کے ظہور پذیر ہونے کی پہلے سے منصوبہ بندی کرلی جاتی ہے۔ اس کے یہاں اہم چیز اس کا مجوزہ خاکہ ہوتا ہے اور کرداروں سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ خاموشی کے ساتھ پلاٹ کے تقاضوں کو پورا کرتے جائیں ای۔ ایم فوسٹر[1] نے صرف "Tess" کی ذات کو اس سے مستثنیٰ قرار دیا ہے۔ ہارڈی کے کردار عموماً مقدر کے تابع ہوتے ہیں صرف ٹیس یہ ثابت

---

1. Aspects of the Novel

کرتی ہے کہ وہ مقدر سے قوی تر ہے۔

بقول فوسٹر ہارڈی کے کرداروں کے ہاتھ پاؤں بندھے ہوتے ہیں۔ مقدر پر بہت زیادہ زور دیا جاتا ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے یہاں عمل زندہ اور متحرک نظر نہیں آتا۔ اس کے تمام ناول اختتام کے قریب انتہائی کمزور ہو جاتے ہیں۔ پلاٹ کے جبر سے مجروح ہو کر کردار عملاً ختم ہو جاتے ہیں۔ وہ باتیں بھی کرتے ہیں انھیں مصروف عمل بھی دکھایا جاتا ہے مگر حقیقتاً وہ مر چکے ہوتے ہیں۔ منصوبہ کے مطابق ناول اختتام کو پہنچتا ہے تو کردار کو بھی مجبوراً دم توڑنا پڑتا ہے کسی نے لکھا ہے کہ اس طرح کردار مر کر اپنا انتقام لے لیتے ہیں۔ اس طرح کے کرداروں کو کٹھ پتلیاں ہی کہا جا سکتا ہے جن کی ڈور کہ مصنف کے ہاتھوں میں ہوتی ہے۔

"آنگن"، کا آخری حصّہ بھی بُری منصوبہ بندی کی مثال پیش کرتا ہے۔ عالیہ کے پاکستان آجانے کے بعد کے قصّہ میں کوئی جان نہیں ہے۔ عالیہ کے صفدر کو مسترد کر دینے کے بعد قصّہ ختم ہو جانا چاہیئے تھا مگر مصنفہ نے اسے زبردستی گھسیٹا ہے۔ اس حصّہ میں افراد قصّہ محض سایوں کی طرح چلتے پھرتے اور باتیں کرتے نظر آتے ہیں مگر حقیقتاً وہ زندہ افراد نہیں ہیں۔

جو نقاد پلاٹ سازی پر زیادہ توجہ دینے کے خلاف ہیں وہ کہتے ہیں کہ کردار کے قصّہ میں نمودار ہونے کے بعد اسے موقع ملنا چاہیئے کہ وہ فطری طور پر اور آزادانہ ارتقا کر سکے۔ اس پر منصوبہ بندی کی کوئی قدغن نہ لگائی جائے۔ وہ واقعات میں قرین قیاس انداز میں حصّہ لے سکے انھیں آگے بڑھا سکے۔

ڈبلیو جے ہاروے[1] نے کردار کی آزادی سے بڑی تفصیل کے ساتھ

---

[1] "Charactor and the Novel"

بوٹ کی ہے۔ اس نے کہا ہے کہ زندگی میں مکمل آزادی جیسی کوئی چیز نہیں پائی جاتی۔ آزادی کی کچھ حدود ہوتی ہیں۔ جسے ہم کامل آزادی سمجھتے ہیں وہ در اصل محدود آزادی ہوتی ہے۔ یہی حال کرداروں کا ہوتا ہے۔

ناول نگار قصہ میں یہ تاثر دیتا ہے کہ کردار کو مکمل آزادی حاصل ہے اس کے اپنی پسند کی راہ اختیار کرنے اور عمل کا انتخاب کرنے پر کوئی پابندی نہیں ہے اس قسم کی آزادی در اصل آزادی کا التباس ہوتی ہے۔ یہ آزادی مشروط آزادی ہوتی ہے۔ آزادی کا یہ تصور ہمارے اس نظریہ پر مبنی ہے کہ ہر عمل کا ایک نتیجہ ہوتا ہے مگر ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک عمل کے کئی نتائج ہوسکتے ہیں ہم علیت کے تصور کو بہت سادہ سمجھ لیتے ہیں ہم زندگی میں اور ناول میں علّیت کے اصول کو کارفرما سمجھنے لگتے ہیں۔

ڈبلیو جے ہاروے نے ڈکنس کے "Bleack House" کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس ناول کے ذریعہ یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ حقیقی زندگی میں علّیت اور اتفاقیت ملے جلے ہوتے ہیں۔ یہاں واقعات ایک دوسرے سے مربوط بھی ہوتے ہیں اور اتفاقیہ بھی۔ ہم آزاد بھی ہوتے ہیں اور پابند بھی۔ زندگی تضاد سے پُر ہوتی ہے۔ یہاں اگر، مگر، شاید اغلب سب کچھ پائے جاتے ہیں۔

بعض ناول نگار علیت سے اکتا بھی جاتے ہیں Pasternak کے "ڈاکٹر ژواگو" میں بہت سے واقعات بغیر علمیت کے بھی ظہور پذیر ہوئے ہیں ایک انٹرویو میں اتفاقات کی بہتات پر اعتراض کیا گیا تو اس نے جواب دیا تھا کہ سابقہ ناول نگار علّیت پر بہت زیادہ توجہ دیتے تھے اس نے اس رجحان سے نجات پانے کے لیے اتفاقات کا سہارا لیا ہے۔

تاریخی ناول

ناول تو بس ناول ہوتا ہے۔ صحیح معنوں میں اس کی کوئی قسم نہیں ہوتی۔ اس لیے کہ کسی بھی قسم کی کوئی جامع اور مانع تعریف نہیں کی جا سکتی۔ صرف تاریخی ناول ہی ایسی قسم ہے جو واضح اور متعین ہے۔

تاریخی ناول بھی بنیادی طور پر ناول ہی ہوتا ہے۔ اس کے لیے بھی ناول کی شرائط پر پورا اترنا ضروری ہے۔ اس میں بھی زندگی ہی پیش کی جاتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اس میں مصنف اپنے زمانہ کی اور اپنے گرد و پیش کی نہیں بلکہ پرانے زمانہ کی زندگی پیش کرتا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے تاریخی ناول کے لوازم اس طرح بیان کیے ہیں "ناول نگار کو اول تو تاریخ کا بہت ہی گہرا علم ہونا ضروری ہے دوسرے تاریخی زمانہ کو پھر سے زندہ کرنے کے لیے اس میں ایک خاص قسم کی قوت تخیل بھی ہونا چاہیئے۔ تیسرے ناول نگار کا اپنے تاریخی ماحول سے کسی نہ کسی طرح کا ذاتی تعلق ہونا ضروری ہے[۱]۔"

گویا تاریخی ناول کے لیے دُہری شرائط ہو جاتی ہیں۔ اس طرح ذمہ داری کے ساتھ تاریخی ناول لکھنا بڑا مشکل کام ہے مگر ہمارے یہاں اسے سب سے آسان سمجھا جاتا ہے۔

چونکہ ساری دنیا کے مسلمانوں کو ایک قوم سمجھا جاتا ہے اس لیے کسی بھی علاقے کے مسلمانوں نے جو کارنامے انجام دیئے ہیں اور جو ملک فتح کیے ہیں وہ اسلامی

۱؎ ناول کیا ہے۔

تاریخ کا حصّہ اور اس طرح پوری قوم کا ورثہ بن جاتے ہیں۔ اس شاندار ماضی میں سے کسی بھی علاقہ کا کوئی قصّہ لیا اور اس میں حسب ضرورت یا حسب منشا داستانِ عشق شامل کی اور تاریخی ناول تیار کر لیا۔ اس بات کی قطعی ضرورت نہیں سمجھی جاتی کہ اگر ترکی یا بلقان کا قصّہ ہے تو مصنف وہاں کے حالات سے وہاں کے طرزِ زندگی سے۔ وہاں کے لوگوں کے مزاج اور افتادِ طبع سے واقفیت حاصل کرے۔ یہ فن مشکل تو اُسے نظر آئے گا جو ان ذمہ داریوں اور فنّی تقاضوں کا شعور رکھتا ہو۔ ہمارے تاریخی ناول لکھنے والے تو بیچارے معصوم ہیں اور معصوم کی گرفت کرنا کہاں کی شرافت ہے۔

تاریخی ناول لکھنے والوں کی اس بھیڑ میں صرف شرؔر ہی ایسے شخص ہیں جو تاریخ کا شعور رکھتے تھے۔ وہ اچھے خاصے مورخ بھی تھے۔ انھی سے توقع کی جاسکتی تھی کہ وہ اپنے ناول کا قصّہ مرتب کرنے میں تاریخ کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے مگر ان کے اس طرف متوجہ نہ ہونے کی سب سے بڑی وجہ شاید یہی ہے کہ انھیں عام ناول کے بارے میں اور تاریخی ناول کے بارے میں کوئی فنّی شعور ورثہ میں نہیں ملا۔

الگزنڈر ڈیوما نے تاریخی ناول کا مواد مرتب کرنے کے لیے کچھ ملازمین رکھے ہوئے تھے۔ اسے دوران سفر کوئی تجربہ ہوتا یا وہ کسی چیز کا مشاہدہ کرتا تو اس کے نوٹس لے لیا کرتا تھا۔ اس کے نائبین انھیں وسعت دے کر اس کے سامنے پیش کر دیتے تھے۔ وہ ناول لکھتے وقت ان خاکوں کو سامنے رکھتا تھا۔[1]

ایک مرتبہ ڈیوما کو ایک کتاب میں Musketeers کے بارے میں کچھ ذکر ملا۔ اس کے بعد اس نے اس موضوع پر کافی تحقیق کی۔ اسے زیادہ مواد تو نہ مل سکا مگر جو کچھ ملا اس کی مدد سے اس نے The Three Musketeers نامی ناول لکھا۔ یہ پہلی مرتبہ ۴۵-۱۸۴۴ء میں شائع ہوا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ اس کا سب سے زیادہ زرخیز سال تھا۔ اس

---

[1] منقول از فن اور فن کار، مصنفہ وقار عظیم

سال کے دوران اس نے ۴۰ کتابیں تصنیف کیں۔ اس کا قصہ لوئی سیزدہم کے دور سے تعلق رکھتا ہے۔ قصہ کی ابتدا ۱۶۲۶ء سے ہوتی ہے۔ اس کا ہیرو D'Artagnan ہے۔

اس قصہ میں مصنف نے جگہ جگہ پراسراریت پیدا کی ہے بھیس بدلنے کا ذکر بھی کئی جگہ کیا گیا ہے۔ لکھا گیا ہے کہ بکنگھم بھیس بدل کر رقص میں شامل ہوا تو مغل اعظم لگ رہا تھا۔ اس سے غالباً اکبر اعظم ہی مراد ہے۔

"اسکاٹ اور ڈیوما کی طرح لٹن کا طریق کار بھی یہ تھا کہ جب کسی تاریخی ناول کا موضوع اس کے ذہن میں آتا تو اس کے لیے پورا مواد فراہم کرنے کے علاوہ اپنا خاصا وقت اس موضوع پر سوچنے اور اپنے خیالات مرتب کرنے میں صرف کرتا تھا کبھی کبھی لکھنا شروع کرنے سے پہلے اپنے پلاٹ اور اس کی تفصیلات کو کئی کئی برس تک اپنے ذہن میں گردش دیتا یہاں تک کہ ان میں موزوں نظم و ترتیب پیدا ہو جاتی اور پھر لکھنے میں زیادہ وقت نہ لگتا۔ والٹر پیٹر اپنے خیالات و تصورات کی وضاحت کے لیے ماضی کی مکمل اور واضح تصویریں بنانے کا قائل تھا۔"[1]

تاریخی مواد کی جستجو میں بعض لوگوں نے کافی وقت صرف کیا۔ Brewster and Burrel نے اپنی کتاب Modern World Fiction میں لکھا ہے کہ Golden Warrior لکھنے کے دوران اس کی مصنفہ Hope Munt کو اس کے تاریخی ریکارڈ کی چھان بین اور نیاری میں سولہ سال لگ گئے۔ اس طرح The Corner that Held Them کی مصنفہ Sylvia Townsend Warner کو چودھویں صدی کے انگلستان کی Nunnery کی زندگی سے واقف ہونے میں دس سال

---

[1] فن اور فن کار۔ مصنفہ وقار عظیم

لگ گئے۔ اس کے بعد اس نے جو بیانات پیش کیے ہیں انھیں پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے مصنفہ واقعی اس دور میں وہاں رہی ہو۔[1]

والٹر اسکاٹ کے بارے میں کہا جاتا ہے اسے بچپن ہی میں بےشمار کہانیاں یاد تھیں۔ وہ اپنے ہم جماعتوں کو کہانیاں سنایا کرتا تھا۔ اسکاٹ لینڈ کی تاریخ سے اسے بڑا لگاؤ تھا۔ وہ بچپن ہی سے اسکاٹ لینڈ کی تاریخ اور وہاں کی زندگی کا مطالعہ کرتا رہا تھا۔ اس نے " Tales of Grand Father" کے نام سے اسکاٹ لینڈ کی تاریخ بھی لکھی تھی۔[2]

" اسکاٹ لینڈ کی چلتی پھرتی تاریخ یعنی وہاں کے افراد کا بھی بڑی توجہ کے ساتھ مشاہدہ کرتا رہا تھا۔ عجیب و غریب افراد۔ بھکاری اور آوارہ گرد نظر آتے تو بڑی توجہ کے ساتھ ان کی حرکات و سکنات کا مشاہدہ کرتا تھا۔ اس نے اس قسم کے لوگوں کے بڑے جاندار کردار پیش کیے ہیں Earnest A. Baker نے History of the English Novel میں لکھا ہے کہ اس قسم کے کردار اس کے مشاہدے کی وسعت کا ثبوت پیش کرتے ہیں جنھیں پھیلاؤ کے اعتبار سے شیکسپیرین کہا جا سکتا ہے گو گہرائی کے اعتبار سے نہیں۔"[3]

اسکاٹ شیرف بھی رہا تھا اس طرح اسے فطرت انسانی کا اچھا خاصا تجربہ ہو گیا تھا۔ انقلاب فرانس کے بعد جب ۱۷۹۷ء میں اسکاٹ لینڈ میں بھرتی ہوئی تو وہ بھی بحیثیت کوارٹر ماسٹر فوج میں ملازم ہو گیا تھا۔ اس

---

[1] منقول از " اردو ناول بیسویں صدی میں " مصنفہ راقم الحروف

[2] Walter Scott by Robin Mayhead

[3] منقول از اردو ناول بیسویں صدی میں

نے فوجی تربیت بھی حاصل کی۔ اس طرح اسے جنگ اور اس کے دیگر مراحل کا تجربہ حاصل کرنے کا موقع بھی ملا۔ اس نے اس تجربے سے حسب موقع کافی فائدہ اٹھایا۔

اسکاٹ کا اولین ناول "ویورلی" ۱۸۱۴ء میں یعنی ۴۳ سال کی عمر میں شائع ہوا۔ اس وقت تک تاریخی ناول کا شعور اس کے ذہن میں پختگی حاصل کرتا رہا۔ اس ناول کی اشاعت سے پہلے وہ شاعر کی حیثیت سے کافی شہرت حاصل کرچکا تھا۔

ارنسٹ۔ اے۔ بیکر نے لکھا ہے کہ اسکاٹ نے تاریخی نظمیں لکھنے سے پہلے بھی ان کے بارے میں کافی تحقیق کی تھی۔

اسکاٹ کے ناولوں کے دیباچے بھی بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ دیباچہ میں وہ مختصراً اس عہد کی تاریخ بیان کردیتا ہے۔ "روب روئے" کے دیباچہ سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ اسے تاریخ کی صحت کا کس قدر خیال تھا۔

"برائڈ اوف لیمرمور" کا قصہ تاریخی واقعہ نہیں ہے صرف ایک Legend ہے مگر اس کی تفصیلات جمع کرنے کے لیے بھی اسکاٹ نے کافی محنت صرف کی۔

ڈاکٹر یوسف سرمست نے اسکاٹ کے بارے میں رچرڈ کا قول نقل کیا ہے کہ "بچپن ہی سے وہ ماضی کے لباس، اسلحہ، گھریلو اور فوجی طور طریقے۔ رسم و رواج قیاسی قصے اور حقیقی واقعات شاہی زندگی اور دہقانوں کے بارے میں، گزشتہ زمانہ میں لڑی گئی جنگوں کے بارے میں غرض سب ہی پرانی اور گزری ہوئی باتوں کے بارے میں وہ معلومات اکٹھا کررہا تھا۔"[۱]

---

[۱] بیسویں صدی میں اردو ناول

یہ خیال عام ہے کہ شرر نے اسکاٹ کا ایک ہی ناول پڑھا اور وہ Talisman ہے۔ علی احمد فاطمی نے شرر کے اولین ناول "دلچسپ" کے بارے میں شرر کا ایک بیان نقل کیا ہے "میرا یہ ابتدائی ناول شاعرانہ سخن آفرینی کا پہلا نمونہ ہے۔ میری عربی فارسی کی تعلیم نے فارسی انشا پردازی کے رنگ کو جدید انگریزی مذاق کے سانچے میں ڈھالا تو "آئی وِنہو" کے مطالعہ نے عاشقانہ جذبات بھر دیئے۔"[ا]

اس بیان سے جہاں شرر کے انداز بیان پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے "آئی وِنہو" کا بھی مطالعہ کیا تھا۔ شرر نے اسکاٹ کے اگر یہی دو ناول پڑھے تو اسے ان کی بدنصیبی ہی کہا جا سکتا ہے اس لیے کہ ---------------------------------

تاریخی مواد کی تلاش و جستجو اور قدیم عہد کی باز آفرینی کے اعتبار سے یہ دونوں ناول اسکاٹ کے انتہائی کمزور ناول قرار دئے جاتے ہیں مگر افسوس تو یہ ہے کہ شرر نے اپنے ناولوں کے لیے تاریخی مواد کی تلاش اور تیاری میں اتنی بھی محنت صرف نہیں کی۔ حالانکہ وہ اس کے اہل تھے وہ صرف تاریخی شعور کے ہی حامل نہیں تھے بلکہ اچھے مورخ بھی تھے۔ ان کی "تاریخ سندھ" ایک معتبر اور مستند تاریخ ہے۔

شرر نے ناول کے فن کے متعلق کئی مضامین لکھے ہیں۔ یہ ان کے مضامین کی جلد چہارم میں یکجا مل جاتے ہیں۔ ان سے بھی یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ناول کے فن سے قطعی ناآشنا تھے۔ انھوں نے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ "ناولوں میں تعلیم اخلاق کا وہی طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو قرآن مجید میں اختیار کیا گیا تھا کہ واقعات عالم کو دکھا کے ان کے

[ا] تاریخی ناول - فن اور اصول

برے یا بھلے انجام کے متعلق علماء کے فتووں کی طرح حکم نہ لگایا جائے بلکہ ان کے ہر قسم کے انجام کی تصویریں دکھائی جائیں اور ان کا مشاہدہ کرادیا جائے اور یہی تعلیم اخلاق کا وہ طریقہ ہے جو ناولوں میں اختیار کیا جاتا ہے۔"[1]

"ملک العزیز ورجنا" کے اختتام کے بعد شرر نے یہ نوٹ لکھا تھا۔

"غالباً اردو میں اپنی طرز کا یہ پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بجھے ہوئے جوشوں اور پژمردہ حوصلوں کو از سرِ نو زندہ کر سکتے ہیں...... صلاح الدین ایوبی کے حالات سے مُسلمان بہت کم واقف ہیں۔ تاریخی حیثیت سے اس کے حالات بتانا ہمارے دوست مولوی شبلی صاحب کا کام ہے جو اس کی سوانح عمری لکھنے کا بار اپنے سر لے چکے ہیں۔" جب انھوں نے صلاح الدین ایوبی کے دور کے حالات کو اپنے ناول کا موضوع بنایا تھا تو یہ ان کی ذمہ داری تھی کہ وہ اس عہد کو اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ دوبارہ زندہ کر دکھاتے مگر انھوں نے بڑی خوش اسلوبی سے تاریخی مواد اکٹھا کرنے کی ذمہ داری علامہ شبلی پر ڈال دی اور خود ایک رومانی قصہ مرتب کرنے پر اکتفا کی۔ انھیں اس میں بڑا لطف آتا ہے کہ وہ اپنے ہیرو کی محبت میں کسی غیر مسلم عورت کو مبتلا دکھاتے ہیں اور معمولی پڑھے لکھے لوگ اس قسم کی فتوحات پر خوش ہوتے ہیں اور فخر کرتے ہیں۔

مولانا نے اسی اختتامیہ میں لکھا تھا "ہمارے قدر افزا اور "دلگداز" کے قدردان گواہ ہیں کہ اس کا ہر ہر جملہ رگ حمیت اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنھوں نے غور سے اور

---

[1] مضمون "ناول"، مضامین شرر جلد چہارم

شوق سے اس ناول کو اول سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا ان کے دلوں میں قومی خون جوش مار رہا ہوگا اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے"۔ اگر مولانا کا اندازہ درست ہوتا تو شاید ان کے ناولوں کو پڑھ کر ان کے قارئین نے ساری دنیا فتح کر ڈالی ہوتی۔

جس طرح اسکاٹ اپنے وطن کی محبّت سے سرشار تھے اسی طرح شرر کو بھی مسلمانوں کے شاندار ماضی کی پیش کش سے دلی محبّت تھی مگر وہ کُل وقتی ادیب اور صحافی تھے۔ ان کے سامنے معاش کا مسئلہ بھی تھا۔ انکے تاریخی ناولوں کی مقبولیت نے اس مسئلہ کا حل کافی آسان بنا دیا تھا۔

ڈاکٹر یوسف سرمست نے اپنی کتاب[1] میں لکھا ہے کہ شرر نے "ایام عرب" کے بارے میں حالات جمع کرنے میں کافی محنت کی۔ اس کا پہلا حصّہ کامیاب ہے۔ ایام جہالت کا عرب اپنی پوری سماجی، سیاسی اور مذہبی خصوصیات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔ اس زمانہ کے بازار، وہاں کے رسم و رواج، جشن، میلے ٹھیلے، معتقدات، معرکے اور لڑائیاں، اس کے دربار، عرب قبیلوں کی دشمنیاں، اظہارِ محبّت کے طریقے، سیاسی حالات، سیاسی رشتے، محلوں کی سجاوٹ، خیموں کی رہائش، نکاح کے طریقے۔ غرض زندگی کے وہ مختلف اور گوناگوں پہلو جس سے اس عہد کی زندگی، ایک ملک کی زندگی دوسرے ملک سے صاف طور پر پہچانی جاتی ہے اس میں موجود ہیں۔ اس کے دوسرے حصّے کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ اس کا پس منظر ایران کا نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر یوسف سرمست نے "بابک خرمی" کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ "فردوس بریں" کے مقابلے میں زیادہ کامیاب تاریخی ناول ہے "کیونکہ

---

[1] بیسویں صدی میں اردو ناول

اس میں نہ صرف ان جغرافیائی حالات کو پیش کیا گیا ہے جن کی وجہ سے بابک خرمی سلطنت عباسیہ سے سرکشی کرنے کے باوجود محفوظ رہتا ہے بلکہ اس میں خرمیوں کے وہ سماجی اور اخلاقی حالات ملتے ہیں اور ان کی وہ مجرمانہ سرگرمیاں بھی پیش کی گئی ہیں جو اس وقت کی عام سماجی زندگی کو متاثر کر رہی تھیں۔"

شرر نے سب سے بڑی غلطی یہ کی ہے کہ انھوں نے اپنے ناولوں کے لیے اپنے زمانہ سے کئی سو سال پہلے کے قصے منتخب کیے ہیں۔ ان کے لیے یہ ناممکن تھا کہ اس عہد کے سے لوگوں کا کہیں مشاہدہ کر سکتے۔ ان کی نشست و برخاست، اور ان کے دیگر معاملات سے واقف ہو سکتے۔ اگر وہ کتابوں کا سہارا لیتے تب بھی انھیں اتنی معلومات حاصل نہیں ہو سکتی تھیں کہ وہ اس عہد کو ہماری نگاہوں کے سامنے زندہ کر سکتے۔ مگر افسوس تو یہ ہے کہ انھیں جس قدر مواد حاصل ہو سکتا تھا انھوں نے اس کی بھی کوشش نہیں کی۔ شاید یہ ان کے منصوبے سے ہی خارج تھا۔ انھوں نے جان بوجھ کر تاریخ سے کہیں انحراف کیا اور کہیں تاریخ کو بالکل مسخ ہی کر دیا۔

ان کے اولین تاریخی ناول میں صلاح الدین رچرڈ سے صلح کا معاملہ کرنے کے لیے عزیز کو پادری کے بھیس میں رچرڈ کے دربار میں بھیجتا ہے۔ یہ تاریخی اعتبار سے غلط ہے۔[1]

"فلورا فلورنڈا" میں تو شرر نے تاریخ کی مٹی پلید کر دی۔ ان کے ناول میں فلورا ایک مسلمان امیر کی سیدھی سادی لڑکی ہے اس کی ماں نے جو عیسائی مذہب پر قائم رہی عیسائی مذہب پر اس کی تربیت کی۔ اس کا بھائی زیاد چونکہ باپ کے زیر اثر رہا پکا مسلمان رہا۔ زیاد نے

---

[1] بیسویں صدی میں اردو ناول از ڈاکٹر یوسف سرمست

فلورا کو بہت سمجھانا چاہا مگر ناکام رہا۔ گرجا سے ایک عیسائی عورت فلورنڈا کو بھیجا گیا کہ وہ فلورا کو گھر سے نکال لائے۔ فلورنڈا نے زیاد سے شادی کرلی اور ساتھ ہی رہنے لگی۔ موقع پاکر وہ فلورا کو لے کر بھاگ نکلی۔ وہ پرنیز کی گھاٹیوں میں ٹھہری ہوئی تھی وہاں پادری یولوجیس اس پر فریفتہ ہو گیا۔ فلورا نن بن جاتی ہے۔ جبر یہ طور پر اسے یولوجیس کی ہوس کا شکار کروایا جاتا ہے۔ وہ حاملہ ہو جاتی ہے۔ جب بچّہ کی پیدائش کا وقت قریب آتا ہے وہ مشتعل ہو کر انتقام پر آمادہ ہو جاتی ہے اور دل سے اسلام کی راہ اختیار کر لیتی ہے۔

پروفیسر رائن ہارٹ ڈوزی نے اپنی کتاب میں اس واقعہ کا ذکر کیا ہے۔ اس کا ترجمہ "عبرت نامہ اندلس" کے نام سے مولوی عنایت اللہ نے کیا تھا۔ اس میں لکھا ہے کہ یہ لڑکی بڑی دلیر، حوصلہ مند اور نڈر تھی اور برداشت اذیت کی قابلیت غیر معمولی طور پر اس میں موجود تھی ایک اور عیسائی عورت کی معیت میں گھر سے بھاگ نکلی۔ زیاد نے کچھ پادریوں کو شبہ میں ماخوذ کرا کے سزا دلوانی چاہی۔ فلورا کو یہ گوارا نہ ہوا کہ اس کی وجہ سے عیسائی بھائیوں کو قید خانہ میں جانا پڑے۔ وہ خود ہی گھر چلی آئی اور زیاد سے کہا کہ وہ پکّی عیسائی ہے وہ مسیح سے اسے چھیننے کے لیے چاہے جتنا ظلم کرے مگر وہ مسیح سے جدا نہ ہو گی۔ زیاد نے سمجھایا۔ مارا پیٹا مگر کوئی اثر نہ ہوا۔ آخر کار زیاد اسے قاضی کے پاس لے گیا اور کہا کہ یہ دل سے اسلام کی عزت کرتی تھی کچھ عیسائیوں نے اسے گمراہ کر دیا۔ فلورا نے کہا کہ اس بے دین کو میں اپنا بھائی نہیں سمجھتی۔ مسیح ہی میرا خدا ہے اور وہی میرا نوشہ ہو گا۔

اس زمانہ میں قرطبہ کے عیسائیوں میں ایک عجیب و غریب تحریک شروع ہوئی۔ عیسائی قاضی کے سامنے جاکر حضور اکرمؐ کو گالیاں دیتے تھے۔

اسلامی قانون کی رو سے انھیں قتل کردیا جاتا تھا۔ اولین قتل ہونے والوں میں پرفکتوس اور اسحٰق وغیرہ تھے۔ عیسائی اس طرح قتل ہونے والوں کو شہید کہتے تھے مسلمانوں نے سمجھایا کہ یہ شہادت نہیں ہے حرام موت ہے۔ یولوجیس نے مسلمانوں کا جواب دینے کے لیے ایک کتاب "یادگار شہدا" لکھی۔ اس نے قتل ہونے والوں کو خدا کا سپاہی کہا ہے۔

قتل ہونے والے اسحٰق کی نوجوان بہن مریم اور فلورا نے قاضی کے سامنے جاکر حضور اکرمؐ کو گالیاں دیں۔ قاضی نے ان کی جوانی پر ترس کھاکر انھیں قید خانہ میں ڈال دیا کہ شاید راہِ راست پر آجائیں۔ یولوجیس بھی اسی قید خانہ میں آگیا۔ اس نے ان دونوں کی ہمت بندھائی آخرکار مریم اور فلورا کو ۲۵ جمادی الاوّل ۲۳۷ھ مطابق ۲۴ نومبر ۸۵۱ء کو بروز شنبہ قتل کیا گیا۔

مختلف زبانوں میں جتنے بھی عظیم تاریخی ناول لکھے گئے ہیں انکی بنیاد صحیح تاریخی مطالعہ پر رکھی گئی ہے۔ یہ درست ہے کہ تاریخ سے مکمل طور پر ایسا قصہ حاصل نہیں ہوسکتا جس پر کہ ناول تعمیر کیا جائے۔ ناول نگاروں نے بنیادی واقعہ تاریخ سے لیا ہے اور ناول کے تقاضے پورے کرنے کے لیے ایسے واقعات ایجاد کر لیے جو اُس صورت حال میں قرینِ قیاس تھے۔ اور بنیادی واقعہ سے مطابقت رکھتے تھے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں "ناول نگار ایسے واقعات کو بھی شامل کرسکتا ہے جو مستند نہ ہوں اور ان واقعات کو خاص اہمیت بھی دے سکتا ہے مگر اس کو صرف ایک چیز کا خیال رکھنا ضروری ہے وہ یہ کہ غیر مستند واقعہ ایک حد تک قرینِ قیاس ضرور ہو۔ اسی طرح تاریخی ناول میں متعدد کردار بالکل فرضی ہوسکتے ہیں اور

ان کا تعلق اہم واقعات سے دکھایا جاسکتا ہے۔"[۱]

اسی کتاب میں لکھا گیا ہے "تاریخی ناول نگار کو بڑے سلیقے کے ساتھ تاریخی حقیقت اور تخیئلی جدت کو دوش بدوش لے جانا ہوتا ہے۔ بالکل تاریخی واقعات اور کردار کو اسے اتنا ہی صحیح دکھانا ضروری ہے جتنا کہ محققینِ تاریخ بتاتے ہیں مگر اسے اپنے ناول کو تاریخ کم اور ناول زیادہ بنانا ہے اور اس کے خاص تخیئلی حصّہ کو تاریخی معاملات سے ملانا ضروری ہے۔"

کولڈا سٹیل نے لکھا ہے کہ تاریخ ماضی کے کسی خاص عہد کو از سرِ نو زندہ کرنے کا منصب ادا کرنے سے عاری ہے۔ ماضی کو قاری کے لیے حقیقی بنا دینا اس کے دائرۂ تصور و عمل سے خارج اور بعید ہے قصّہ گو نے تاریخ کی دنیا میں قدم رکھ کر مورخ کی ان ساری کوتاہیوں کی تلافی کی ہے۔[۲]

تاریخ کی کوتاہیوں کی تلافی مختلف لوگوں نے مختلف طریقوں سے کی ہے یہ اضافے ہی دراصل ناول نگار کی لیاقت کا امتحان ہوتے ہیں۔ اسکاٹ نے ناول کے تقاضوں کو پورا کرنے کا کام اکثر تاریخی اعتبار سے کم اہم یا بالکل غیر تاریخی کرداروں سے لیا ہے۔ ڈیوڈ ڈیشیز نے لکھا ہے کہ اسکاٹ کے بعض برائے نام تاریخی ہیرو اس کے چھوٹے کرداروں کے مقابلے میں کم حقیقت آگیں لگتے ہیں گویا اس کے Unheroic کردار زیادہ جاندار ہوتے ہیں۔ "روب روئے" میں Helen Macgregor کے مقابلے میں اینڈریو فیئر سروس بنیادی طور پر زیادہ حقیقی اور زیادہ اہم کردار ہے[۳]

۱؎ ناول کیا ہے؟

۲؎ منقول از فن کار مصنفہ وقار عظیم

۳؎ "Literary Essays"

ڈیوڈ ڈیشیز نے لکھا ہے کہ اسکاٹ کے ہیروؤں مثلاً ایڈورڈ ویورلی
اور اوس بالڈ اسٹون کی Woodenness کے بارے میں ان کی
مذمت کرنا ان کی نوعیت کو نہ سمجھ پانے کے مترادف ہے۔ وہ ہیرو نہیں
ہیں بلکہ Symbolic observers ہیں۔ اسکاٹ کی بہترین
ہیروئن جینی ڈینز ایک عام سی غریب دیہاتی لڑکی ہے۔

جے۔ اے۔ ٹبل نے اسکاٹ کے اس رویے کی توجیہ اس طرح کی ہے
کہ اسکاٹ اپنے ہیرو کو مقابلتاً ایک بے عمل مرکز کی حیثیت سے پیش
کرتا ہے جس کے گرد کہ عظیم تاریخی قوتیں گردش کرتی ہیں اور اثرانداز ہوتی
ہیں۔ اس طرح بقول لوکاکس اسکاٹ کو موقع فراہم ہوتا ہے کہ وہ اپنے ناولوں
کو وسیع کینوس کی حیثیت سے پیش کر سکے جن پر کہ سماجی تاریخی
کی تصویر پیش کر کے ان کے ایک دوسرے پر اثرانداز ہونے کے عمل کو
دکھایا جا سکے۔ یہ ٹائپ تاریخ کے عظیم کردار نہیں ہوتے مثلاً
"ویورلی" کے پرنس چارلس ایڈورڈ بلکہ عام مرد اور عورت ہوتے ہیں جن کے
رولوں کو بیان کر کے اسکاٹ یہ دکھا سکا ہے کہ کس طرح ایک ہمہ گیر قومی
ہنگامہ مثلاً ۱۷۴۵ء کی بغاوت انسانی عظمت کو آزادی عطا کرتا ہے۔[۱]

تاریخی ناول کی تعمیر کے سلسلے میں نقادوں نے مختلف رائیں پیش
کی ہیں اور مختلف قسم کے مشورے دئیے ہیں کہ تاریخی ناول میں تاریخ اور
ناولیت کو کس طرح آمیز کیا جائے۔ دراصل تاریخی ناول ایسا مرکب نہیں
ہے جسے تیار کرنے کے لیے کوئی نسخہ تجویز کیا جا سکے کہ اس میں کتنے اجزا
تاریخ کے ہوں اور کتنے ناولیت کے۔ اس کا تمام تر تعلق ناول نگار کے

" The Frame work of Fiction: Socio-cultural Approches to the Novel: "

صواب دید سے ہوتا ہے۔ اس کا تعلق ناول نگار کی غایت سے بھی ہے کہ وہ اپنے ناول کے ذریعہ ہمیں کیا دکھانا چاہتا ہے۔ اس تمام تر معاملہ کا تعلق اسکی فنی صلاحیت سے ہے کہ اسے کس طرح دکھائے۔

تاریخی ناول کی ذمہ داریوں کے بارے میں ڈاکٹر یوسف سرمست نے لوکاکس کا قول نقل کیا ہے کہ "تاریخی ناول میں بڑے تاریخی واقعات کو دوبارہ پیش کرنا اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں جو بات اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم ان سماجی اور انسانی محرکات کو پھر سے محسوس کرنے لگیں جنھوں نے اس عہد کے تاریخی حالات کی وجہ سے اس زمانہ کے لوگوں کو سوچنے، محسوس کرنے اور عمل کرنے پر مجبور کیا تھا"[۱]

تاریخی ناول کے سلسلے میں یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ ماضی سے جو تاریخی واقعہ لیا جاتا ہے وہ کتنا پرانا ہو یعنی کتنے عرصہ پہلے کا ہو کسی نے کہا کم از کم پچاس سال پرانا ہونا چاہیئے کسی نے کہا کم از کم سو سال پہلے کا ہو بہتر ہے کہ ہم اس کے لیے تاریخی ناول کے معلم اول کی طرف رجوع کریں۔ اسکاٹ نے اپنے اولین ناول "ویورلی" کے موضوع کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ساٹھ سال پرانا واقعہ ہے۔ کتاب ۱۸۱۴ء میں شائع ہوئی جیکوبائٹ بغاوت ۱۷۴۵ء کا واقعہ ہے۔

موضوع کے انتخاب کے لیے صرف اتنا فاصلہ ہی کافی نہیں ہے بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ طرز زندگی اور عام ماحول میں بھی کسی حد تک تبدیلی آچکی ہو اس لیے کہ زمانی اور تہذیبی فاصلہ موضوع میں ایک قسم کی رومانی کشش پیدا کر دیتا ہے۔

قریب کا ماضی لینے میں ناول نگار کو یہ سہولت ہو جاتی ہے کہ اسے اس عہد کے بوڑھے مل جاتے ہیں جن کو سامنے رکھ کر وہ اس عہد کے کردار وضع

---

[۱] بیسویں صدی میں اردو ناول

ہو سکتا ہے اسکاٹ نے بھی جہاں دور کا ماضی لیا ہے اسے اس عہد کی طرز زندگی کے نمونے نہ مل سکے نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اس عہد کو از سر نو زندہ کرنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ "آئیونہو" اس لیے ناکام ہے کہ اسکاٹ ازمنہ وسطیٰ کی زندگی سے اتنی واقفیت حاصل نہ کر سکا کہ وہ اس عہد کو بھی اسی طرح زندہ کر دکھاتا جس طرح "ویورلی" "ہارٹ اوف مڈلوتھین" یا "روب روئے" میں کر سکا ہے۔

Talisman کے سلسلے میں فاصلہ دوہرا ہو گیا اس لیے یہ ناول بھی "آئیونہو" کی طرح ناکام رہا۔

شرر کے تاریخی ناولوں کی کمزوری کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ وہ بھی اسی غلطی کے مرتکب ہوئے جس کا کہ "آئیونہو" کے سلسلے میں اسکاٹ ہوا تھا۔ انھوں نے عرب، ترکی اور یورپ سے تعلق رکھنے والے مقامات کے قصے لیے اور پھر کئی سو سال پرانے۔ اگر وہ ان قصوں کے لیے مواد حاصل کرنے کے سلسلے میں مطلوبہ محنت اور وقت صرف کرتے تو نتیجہ یقیناً بہتر ہوتا۔

تاریخی ناولوں کے سلسلے میں ایک سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کس قسم کا عہد تاریخی ناول کے لیے موزوں ہوتا ہے۔ یہاں بھی لوگوں کی رایوں میں کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔

وقار عظیم کا خیال ہے کہ تاریخی کہانیوں اور ناولوں کے موضوعات کے لیے اس عہد کے واقعات زیادہ موزوں ہوتے ہیں جو تہذیبی اور تمدنی سرگرمیوں کے اعتبار سے زیادہ معروف اور پُر شکوہ ہے۔ ایسا عہد جس میں کسی قوم نے سکون کے دن دیکھے ہیں اور اسے فنون لطیفہ اور دوسری مجلسی سرگرمیوں کی طرف زیادہ توجہ دینے کا موقع ملا[1]

اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں "والٹر پیٹر اپنے خیالات و تصورات کی وضاحت کے لیے ماضی کی مکمل اور واضح تصویریں بنانے کا قائل تھا۔۔۔۔

تجربہ کار قصہ گویوں نے اس کے برخلاف یہ اصول وضع کیا ہے کہ اہم اور شاندار تاریخی واقعات تاریخ یا تاریخی ناول کا مناسب موضوع نہیں ہوتے اس لیے ان میں تخئیل کو اپنی جولانی اور زور دکھانے کا موقع نہیں ملتا۔ یہی وجہ ہے کہ بڑے تاریخی ناول نگاروں نے جن میں اسکاٹ اور ڈیوما شامل ہیں اگر کبھی عظیم تاریخی واقعات کو اپنے ناول کا موضوع بنایا بھی ہے تو اپنی اس دور کی کسی غیر معروف اور معمولی شخصیت پر مرکوز رکھی اور پُر شکوہ پس منظر کو اس شخصیت کی تصویر کا حاشیہ بنا کر پلاٹ کو مہتم بالشّان بنایا ہے۔"

شیفرڈ کا خیال ہے کہ موضوعات تو تاریخ کے ہر دور میں بکھرے پڑے ہوتے ہیں اپنی کتاب The Art and Practice of Historical Fiction میں لکھا ہے کہ تاریخ کے ہر دور میں ہر ایسی سوڈ میں، کسی قدیم ہتھیار میں جڑے ہوئے ہر پتھر کے ٹکڑے میں کسی ویران قبر پر کندہ نام اور ہر نظم کے ٹکڑے میں تاریخی ناول کا بیج پوشیدہ ہوتا ہے۔

شیفرڈ نے یہ بھی لکھا ہے کہ بہت دور کے ماضی کی داستان لینا آسان ہوتا ہے مصنف کو ناموں کے انتخاب اور واقعات کی ایجاد میں بڑی سہولت ہوتی ہے۔ غیر شہرت یافتہ واقعات کا انتخاب کرنے میں مصنف کو مکمل آزادی ہوتی ہے اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ موضوع جتنا مبہم ہوگا اتنا ہی ناول نگار کو آسانی ہوگی۔

دور کے ماضی سے قصہ لینے میں بذات خود کوئی قباحت نہیں ہے۔ مگر ناول نگار پر یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ اپنی پیش کردہ تصویر کو قرین قیاس بنائے اس کے لیے بڑی محنت، تلاش اور چھان کی ضرورت پیش

---

۵۱ ماخوذ از تاریخی ناول۔ فن اور اصول از علی احمد فاطمی۔

آتی ہے اور ان تمام صبر آزما مراحل سے گزرنے کے باوجود اکثر اوقات مصنف ناکام رہتا ہے۔

تاریخی ناول میں ناول لکھنے کی غایت بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ شرر کی غایت صرف یہ تھی کہ مسلمانوں کے شاندار ماضی کی داستانیں پیش کر کے اپنی قوم میں عزتِ نفس کا احساس پیدا کر سکیں اور غیر مسلموں کو مرعوب کر سکیں۔

اسکاٹ کی غایت کو سمجھنا اتنا آسان نہیں۔ وہ دو کشتیوں میں سوار تھا اس میں شک نہیں کہ اسے اسکاٹ لینڈ سے عشق تھا۔ وہ اپنی قوم کے ان فرزندوں کے کارنامے پیش کرنا چاہتا تھا جنھوں نے اپنی جانوں کا نذرانہ پیش کر کے اپنی آزادی برقرار رکھی۔ اس کے ساتھ ہی وہ کٹر برطانوی اور حکومت کا وفادار بھی تھا۔ وہ یہ بھی دکھانا چاہتا تھا کہ انگلستان کے ساتھ یونین میں شریک ہو کر اسکاٹ لینڈ کو خود مختاری سے تو ہاتھ دھونا پڑا مگر ساتھ ہی اس کے لیے ترقی کا راستہ بھی کھل گیا۔ اپنے اوّلین ناول "ویورلی" میں وہ اسی داخلی تضاد کا شکار نظر آتا ہے۔ اس نے اپنے ناولوں میں ان متصادم امور میں سمجھوتہ کی صورت حال پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

پچھلی سطور میں بیان کیا جا چکا ہے کہ "ویورلی" کا موضوع ۱۷۴۵ء کی جیکو بائٹ بغاوت ہے۔ وہ اپنے ناول میں ملکہ کیرولائن اور ڈیوک اوف آرگائل کو محض تاریخی رنگ پیدا کرنے کی خاطر نہیں لایا ہے بلکہ ان کا ذکر اسی منصوبے کے تحت کیا گیا ہے۔ روبن میری ہیڈ کے الفاظ میں وہ قومیت کے بارے میں تخیلی مباحثہ میں ناگزیر حصّہ لیتے ہیں۔[۱]

لوکاکس نے اپنی کتاب The Historical Novel میں لکھا ہے "اسکاٹ اس پہلو دار راہ کا مشاہدہ کرتا ہے اور اس کی تصویر پیش

"Walter Scott"

کرتا ہے جس پر چل کر انگلستان کو قومی عظمت حاصل ہوئی اور جس نے اس کے قومی کردار کی تشکیل کی۔ ایک سنجیدہ، قدامت پرست چھوٹے ایرسٹوکریٹ کی حیثیت سے وہ قدرتی طور پر اس کے نتیجہ کی تائید کرتا ہے اور اس کا لزوم ہی وہ مقام ہے جس پر کہ وہ ایستادہ ہے۔ مگر اسکاٹ کا فن کارانہ عالمی نقطۂ نظر یہیں پر نہیں رک جاتا۔ اسکاٹ کبھی ختم نہ ہونے والی تباہی، دلیرانہ انسانی کاوشوں کا ضیاع اور ان کی بربادی اور ان کے ٹوٹتے ہوئے سماجی رشتوں کا بھی مشاہدہ کرتا ہے جو کہ اس اختتامی نتیجہ تک پہنچنے سے پہلے واقع ہوئے۔"[1]

جیکو بائٹ بغاوت کی شکست کے بعد انگریزی افواج نے اسکاٹ لینڈ کے لوگوں پر جو ظلم کیے ہیں، ان کے لیڈروں کو پھانسیاں دی ہیں اسکاٹ ان کا ذکر صاف اڑا جاتا ہے اس لیے کہ یہ اس کی غایت کے منافی تھا۔

جے۔ اے۔ بُل نے لوکاکس کے اس فقرے کی تردید کی ہے کہ اسکاٹ ایک ایرسٹوکریٹ تھا۔ اس نے لکھا ہے کہ اسکاٹ کا باپ بھی وکیل تھا اور خود اسکاٹ بھی ایک قسم کا وکیل ہی تھا۔

جے۔ اے۔ بُل نے لکھا ہے کہ جیکو بائٹ بغاوت کے بُری طرح ناکام ہو جانے کے ذکر کے بعد اسکاٹ تاریخ کے وسیع کینوس سے دور ہٹ جاتا ہے اور اس نے جو یہ لکھا ہے کہ تاریخ کے علاقے میں مداخلت کرنا ہمارا کام نہیں ہے۔ اور ہم اس کتاب کے آخری ابواب کو ویورلی کے نفسیاتی ارتقا کی کہانی تک محدود رکھیں گے اس کی وجہ اسکاٹ کا اپنے اس نظریہ پر زور دینا تھا کہ ۱۷۴۵ء کے بعد سے اسکاٹ لینڈ نے بڑی ترقی کی ہے۔ اس طرح اسکاٹ ان تمام مظالم کا ذکر جو ان بدنصیب کوہستانیوں پر کیے گئے تھے صاف اُڑا جاتا ہے۔ یہ مظالم باغیوں اور دہشت پسندوں کی

"The Frame work of Fiction: Socio-cultural Approches

یخ کنی کے نام سے خود اسکاٹ کے زمانہ تک کیے جاتے رہے۔

شرر نے اپنے ناولوں کے لیے تاریخ کے جو ادوار منتخب کیے ہیں ان میں سے بیشتر میں جنگیں ہوتی رہی ہیں۔ شرر کو فوجی کارروائیوں کا کوئی تجربہ نہیں تھا۔ ان کے بیانات بڑے مصنوعی سے لگتے ہیں۔ وہ یہاں بھی محض انشاء پردازی سے کام نکالنا چاہتے ہیں۔ اسی طرح وہ duals کا نقشہ پیش کرنے میں بھی ناکام رہتے ہیں " شوقین ملکہ " میں لکھا ہے کہ سلطان نے طے کیا کہ رہا کی جانب کوچ کیا جائے۔ موصل سے رہا کا فاصلہ نوّے میل تھا سلطان نے آدھی رات کو رہا کی جانب کوچ کیا اور نوّے میل کا فاصلہ اس تیز رفتاری سے طے کیا کہ سہ پہر کے وقت رہا پہنچ گیا اس کی فوج کے دس ہزار سپاہی بھی نہیں پہنچے تھے کہ اس نے حملہ کر دیا شرر نے اسے بہادری کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے مگر دیکھا جائے تو یہ حماقت خودکشی کے مترادف تھی۔ اب ذرا لڑائی کا نقشہ بھی ملاحظہ ہو :-

" نیزے جن کے پھلوں کی آب و تاب آفتاب پر چشمک زنی کرتی تھی اب بہادروں کی پیٹھوں سے نکل نکل کے مریخ بن گئے ہیں جس کی روشنی میں خون کے ارغوانی رنگ کی جھلک ہوتی ہے اور تلواریں وہ خون آلود ہلال بن گئیں جس کی نسبت کہتے ہیں کہ خاص اس محرم کی پہلی کو نمایاں ہوا تھا جس میں حضرت سبط اصغر علیہ السلام شہید ہوئے تھے[1]۔"

اسکاٹ کے کئی ناولوں میں بھی لڑائیوں، ہنگاموں اور duals, کا ذکر ہے پچھلی سطور میں بیان کیا جا چکا ہے کہ اسکاٹ فوج میں کوارٹر ماسٹر رہ چکا تھا اس نے فوجی تربیت بھی حاصل کی تھی پھر اس نے ان لڑائیوں کی تفصیلات معلوم کرنے میں کافی محنت کی تھی اسی لیے اس کے لڑائیوں

---

[1] منقول از " اردو ناول بیسویں صدی میں " از راقم الحروف

کے، محاصروں کے اور دیگر مراحل کے بیانات حقیقی لگتے ہیں مثلاً "آئی وینہو"
میں Ashbidelazoche کی لڑائی کا حال Protius
کو آزاد کروانے گروہ کا ہنگامہ"۔ برائڈ اوف لیمر مور" کے روب رائے
اور " اولڈ مورٹے لٹی " کی گھمسان کی جنگوں کا نقشہ۔ اسکاٹ کے ان بیانات
سے استدلال اور ٹالسٹائے نے بھی استفادہ کیا ہے۔

اسکاٹ کے بعض ناولوں میں مثلاً " ویورلی "۔" روب رائے " اور
ہارٹ اوف مڈلوتھین " میں ایپک خصوصیات بھی پائی جاتی ہیں۔ ای۔ ایم
ڈبلیو ٹِل یارڈ[1] نے لکھا ہے کہ اگر اسکاٹ کے کسی ناول کو ایپک کہا
جاسکتا ہے تو وہ " اولڈ مورے لٹی " ہے۔ شاید اس ناول میں ایپک تاثر
قائم کرنے پر اسکاٹ نے کافی توجہ دی۔ مثلاً اس کے خاص کرداروں میں
ایک شریف النفس ہیرو اور اس کے بہادر مخالف اور ایک عظیم کمانڈر
کا ذکر۔ پیشین گوئیاں وغیرہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ اسکاٹ نے
ایپک کے تقاضے پورے کرنے کی کوشش کی ہے۔

ٹِل یارڈ نے " ہارٹ اوف مڈلوتھین " کو اسکاٹ کا بہترین ناول کہا
ہے مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ اس میں ایپک خصوصیات " روب روئے "
سے کم ہیں اس کی عظمت کی ایک وجہ یہ بھی بیان کی ہے کہ اس میں جغرافیائی
گہرائی پائی جاتی ہے۔ اس میں اسکاٹ نے ان عظیم قومی موضوعات کا جو
اس کے ذہن پر چھائے ہوئے تھے انتہائی قوی اور شریفانہ بیان
پیش کیا ہے۔

اسکاٹ کے ناولوں میں کمزوریاں بھی پائی جاتی ہیں اس کے پلاٹ
عموماً کمزور ہوتے ہیں۔ کئی ناولوں میں نصف کے بعد دلچسپی کم ہو جاتی ہے۔

---

[1] " The Epic Strain in the English Novel "

ای ایم فوسٹر نے اس کے بارے میں لکھا تھا کہ وہ ادنیٰ درجے کے ذہن کا مالک تھا۔ اس کا اسلوب بڑا گراں بار تھا۔ اس میں تعمیری صلاحیت کی بھی کمی تھی۔ اس میں فنی غیر وابستگی پائی جاتی تھی نہ اس میں شدید جذبہ پایا جاتا تھا۔ ایسا مصنف جو ان دونوں چیزوں سے عاری ہو کس طرح ایسے کردار پیش کرسکتا ہے جو ہمیں شدت سے متاثر کرسکیں۔

والٹر ایلن نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے اسکاٹ کے بعض کرداروں کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ اس کے کرداروں کی جڑیں تاریخ میں پیوستہ ہیں۔[۱]

ڈیوڈ ڈیشینر نے لکھا ہے کہ اسکاٹ نے یادگار کرداروں کی ایک گیلری عطا کی ہے ایسے کرداروں کی جو اپنے انفرادی محاورے کی بدولت ذہن میں ہمیشہ تازہ رہتے ہیں اور جن سے کوئی بھی برطانوی ناول نگار سبقت نہ لے جاسکا چاہے ہم مطالعہ کے لیے اس کے صرف آٹھ ناولوں کو منتخب کریں اور بقیہ کو نظر انداز کردیں۔[۲]

ڈاکٹر احسن فاروقی ایک مضمون میں لکھتے ہیں "جب میں اسکاٹ کی ناولوں کا تصور کرتا ہوں تو ایک قطار اسکاٹ لینڈ کے حسین مناظر کی آتی ہے اور پھر دوسری قطار دلکش رومانی کرداروں کی تیسری واقعاتی اور مزاحیہ کرداروں کی اور چوتھی نہایت پر اثر ہیروئنوں کی اور سب سے اہم قطار اسکاٹ لینڈ اور انگلینڈ کے بادشاہوں اور مشاہیر کی جو ہمیشہ زندہ رہیں گے اور ان کے ساتھ برطانیہ کی تاریخ کے وہ اہم واقعات جو تاریخ کے صفحے پر ہمیشہ چمکدار نظر آئیں گے۔[۳]"

---

[۱] " The English Novel "

[۲] "Literary Essays

[۳] تاریخی ناول مطبوعہ ساقی نومبر ۱۹۶۲ء

شررؔ کے یہاں صرف چند اچھے کردار پائے جاتے ہیں۔ ملک العزیز ورجنا " شررؔ نے بزعم خود اسکاٹ کے "Talisman" کے جواب میں لکھی تھی۔ ان کے خیال میں اسکاٹ نے صلاح الدین کے کردار کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں :۔ " صلاح الدین کو اسکاٹ پوری طرح نہ سمجھ سکا مگر پھر بھی اسکاٹ نے جو عظمت و رفعت اس کے کردار میں بھر دی ہے اس کا عشر عشیر بھی مولانا کے صلاح الدین میں نہیں ہے "۔

شررؔ کے صلاح الدین میں صرف جنگجوئی اور فتوحات نظر آتی ہیں اسکے برخلاف اسکاٹ نے اس کی فطرت کے دوسرے رُخ بھی پیش کیے ہیں۔ اس کی اخلاقی بلندی اور شرافت کو بڑی عمدگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ رچرڈ کی بہن ایڈتھ کے ساتھ صلاح الدین کے عشق کا بھی بیباکی کے ساتھ تذکرہ کیا ہے۔ حالانکہ شررؔ کو مسلمانوں کی کمزوریاں اگر نظر آتی بھی ہیں تو صاف اُڑا جاتے ہیں۔ ڈاکٹر فاروقی لکھتے ہیں کہ قیامت کے دن صلاح الدین شاید اسکاٹ کو معاف کردے مگر مولانا کو ہرگز معاف نہیں کرے گا۔[۱]

اسکاٹ نے رچرڈ کے کردار کو زیادہ نمایاں کیا ہے۔ اس عہد کے پورے یورپین ادب میں رچرڈ کو شیر دل کہا گیا ہے۔ اسکاٹ نے رچرڈ اور صلاح الدین کا جو نقشہ پیش کیا ہے اس میں رچرڈ کو زیادہ طاقت ور دکھایا ہے اور صلاح الدین کو زیادہ پھرتیلا۔ رچرڈ صلاح الدین کی شرافت کا قائل تھا اسکی بیماری میں جب سرکینتھ صلاح الدین کے بھیجے ہوئے حکیم کو لے کر اس کے پاس آیا ہے تو وہ صلاح الدین کو مہربان دشمن کہہ کر پکارتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر سلطان مذہب تبدیل کرلے تو وہ اپنی تلوار سے ان بدمعاش فرانسیسیوں اور آسٹریوں کو مار بھگائے اور فلسطین پر اسے حکومت

---

[۱] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ

کرنے دے صلاح الدین ہی دراصل حکیم کا بھیس بدل کر آیا تھا۔ اس نے جو دوا رچرڈ کو دی تھی اسے ہی "Talisman" کہا گیا ہے۔

Talisman میں ایک بدنما بات یہی کہ اس میں اسلام کو مطعون کیا گیا ہے اور رچرڈ کی زبان سے بیماری کی حالت میں حضور اکرمؐ کی شان میں نازیبا کلمات بھی ادا کروائے ہیں۔

اسکاٹ کے مناظر بھی بڑے چیتے جاگتے ہیں۔ اس نے انہی مناظر کو پیش کیا ہے جن کا کہ اس نے بغور مشاہدہ کیا تھا۔ اس نے کئی جگہ heather کا ذکر کیا ہے۔ یہ گھاس اسکاٹ لینڈ میں قدِ آدم سے بھی اونچی ہوتی ہے اس میں سے گزرتا ہوا سوار بھی نظر نہیں آتا۔ اسکاٹ خود اس میں سے بارہا گزرا ہے۔ "ویورلی" میں ڈاکو اس heather میں سے بھاگتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ "ایبٹ" میں میری اوف اسکاٹ لینڈ کو اس میں سے گزرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔

اسی طرح اسکاٹ نے بعض غاروں کا بھی ذکر کیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک مرتبہ وہ ایک غار کو دیکھنے کے لیے خود گیا تھا۔ "اولڈ موٹیلٹی" میں کوئی نینٹر کے لیڈر کے رہنے کے غار کا منظر اسکاٹ نے بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اسی طرح "Peveral of The Peak" میں نورما اوف دی فٹ فل ہیڈ جادوگرنی کے رہنے کے غار کا تذکرہ کیا گیا ہے اس کی منظرکشی میں بڑی واقعیت پائی جاتی ہے۔[۱]

شرر کی منظرکشی کے بارے میں صرف اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ وہ صرف انشائپردازی کا نمونہ ہوتی ہے۔ ان کے بعض مناظر تو اپنے مقام سے مطابقت بھی نہیں رکھتے۔

---

[۱] منقول از "اردو ناول بیسویں صدی میں"۔

والٹر ایلین نے ٹھیک لکھا ہے کہ جس طرح بائرن کو یوروپین شاعر کہا جاتا ہے اسی طرح اسکاٹ کو بھی یوروپین ناول نگار کہا جا سکتا ہے[۱] یورپ کے کئی بڑے ناول نگاروں نے اسے اپنا استاد تسلیم کیا ہے۔

تاریخی ناول کی اصطلاح دیگر مفاہیم میں بھی استعمال کی گئی ہے۔ کسی شخص کے مکمل حالات کو بھی اس کی تاریخ کہہ پکارا گیا ہے۔ مثلاً فیلڈنگ نے اپنے ناول کا نام اپنے ہیرو پر رکھنے کے بجائے اسے "ہسٹری اوف ٹوم جونس" کہا ہے۔

ایک خاص قسم کے تاریخی ناول جدید عہد میں بھی لکھے گئے ہیں برنرڈ برگونزی نے اپنے مضمون "Fiction/of History"[۲] میں لکھا ہے کہ تمثیلاً تاریخ کو فکشن بھی کہا جا سکتا ہے اس لیے کہ مورخ چاہے کتنی ہی معروضیت پیدا کرنے کی کوشش کیوں نہ کرے اس کے تاثرات اور رویوں کا رنگ اس کے بیانات میں ضرور آجائے گا۔

اس نے لکھا ہے کہ دوسری عالمی جنگ کے دوران جن ناول نگاروں کو بعض علاقوں میں رہنے کا اتفاق ہوا ہے۔ انھوں نے وہاں کے تجربات اور تاثرات کو اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔ اس قسم کا ایک ناول Olivia Manning کا "Balkan Trilogy" (۱۹۶۰-۶۵) ہے۔ اس کا موضوع رومانیہ اور یونان کے مشاہدات ہیں۔ اسی طرح Paul Scott کا "Raj Quartet" (۱۹۶۶-۷۵) ہے جس میں وہ تاثرات اور تجربات ہیں جو مصنف کو ہندوستان

---

[۱] "THe English Novel"

[۲] "The Contemporary English Novel
General Editers Malcolm Bradbury and David Palmer

میں پیش آئے۔

ان کے علاوہ ایسے تاریخی ناول بھی ہیں جن میں قدیم انداز کو برتا گیا ہے ان میں ماضی اور حال کی تاویل اس طرح کی گئی ہے گویا ہمارا دور ایک اجتماعی ماضی کا حصہ ہے۔

ان صلاحیتوں کا اعلیٰ ترین مظہر John Fowles کا شہرۂ آفاق ناول "The French Leiutenant's Woman" ہے۔ یہ ناول یقیناً اس شہرت کا مستحق ہے جو کہ اسے نصیب ہوئی ہے۔ یہ ناول ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا۔ اس نے جدید انگلستان میں وکٹورین انگلستان کے طرزِ زندگی اور اندازِ فکر کے مشاہدے کو بڑی تحقیق اور وجدانی تاثر کے ساتھ پیش کیا ہے۔

Farell کے دو ناول "Troubles" اور "The seige of Krishnapur" بالترتیب ۱۹۷۰ء اور ۱۹۷۳ء میں شائع ہوئے۔ ان ناولوں میں برطانوی سامراج کے عروج و زوال کے اسباب کو بڑی عمدگی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ ان میں سے اوّل الذکر آئرلینڈ کی جدوجہد آزادی پر ہے اور دوسرا ۱۸۵۷ء کی ہندوستان کی جنگ آزادی پر جسے غدر کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ ان ناولوں کا تعلق تاریخ سے معروضی مفہوم میں نہیں ہے بلکہ اس بات سے ہے کہ تاریخ افراد کی زندگیوں کو کس طرح متاثر کرتی ہے۔ اس کا ایک ناول "The Singapore Grip" بھی ہے جو ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا۔ چرچل نے سنگاپور کی شکست کو برطانوی تاریخ کی بدترین تباہی قرار دیا تھا۔ انگریزوں کے اس زبردست قلعے کی شکست کے منظر کو بہت ہی پُر لطف انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

عہد جدید میں ایسے تاریخی ناول بھی لکھے گئے ہیں جن میں عصر حاضر

نئے مسائل کو اور قومیت کے ابھرتے ہوئے جذبے کو سامراج کے استحصالی نظام اور اس کے نتائج کو اور رنگ ، نسل اور نظریات کے تصادم کو پیش کیا گیا ہے Patrick Swinden نے اپنی کتاب[1] میں اس قسم کے ناول نگاروں کا ذکر کیا ہے۔

Richard Hughes نے ہٹلر اور جرمنی کے بارے میں The Fox in the Attic اور The white Crow لکھے Hu ghes نے خود کہا ہے کہ اس کے ناول روایتی ناول سے اتنے مشابہ نہیں ہیں جتنے کہ ایپک اور ازمنہ وسطیٰ کے رومانوں سے اس کے یہاں تشبیہات وہی کام انجام دیتی ہیں جیسا کہ ورجل اور ملٹن کے یہاں مثلاً The Human Predicament" میں Ludem dorff خیمہ میں ایچی لیز سے مشابہت رکھتا ہے اور Franz ایریلس کے مقام پر Agememnon سے مشابہ ہے۔

اس میں کردار خصوصاً بیویریا اور مراکش کے مناظر میں اس طرح عمل کرتے ہیں گویا تاریخ کو دوربین سے دیکھا جا رہا ہے۔

ہینری گرین کے تمام ناولوں میں جنگ سے سب سے زیادہ قریبی تعلق رکھنے والا ناول "Caught" ہے۔ اس ناول میں تاریخی واقعات کو نہایت باریک بینی کے ساتھ دستاویزی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس کے بہترین ناول "Caught" اور "Loving" ہیں۔ یہ اس زمانہ کی تصانیف ہیں جب کہ کردار اور پلاٹ وغیرہ سے اس کی دلچسپی برقرار تھی اور ان تدابیر میں جو شاعری سے زیادہ واسطہ رکھتی ہیں

---

[1] " The English Novel of History and Society 1940-80"

اسے بہت زیادہ انہماک نہیں ہوا تھا۔

انتھونی پاول نے "A Dance to the Music of Time"
کے نام سے بارہ جلدوں کا ایک ناول لکھا۔ اس میں پہلی عالمی جنگ سے
لے کر دوسری عالمی جنگ تک کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔

Wilson کا سب سے طویل ناول
"No Laughing Matter" ہے اس میں داخلی کلام، پیروڈی
وغیرہ کی مدد سے میتھیوز خاندان کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔

V.S. Naipal کو مصنف نے اس قبیل کے جدید ناول نگاروں
میں بہترین قرار دیا ہے۔ وہ ہندی النسل ویسٹ انڈین ہے۔ ۱۸ سال
کی عمر تک Trinidad میں رہا اس کے بعد لندن چلا گیا اور وہیں
سکونت اختیار کر لی۔ اس کے ناول وہیں شائع ہوئے۔

"Mystic Masseur" کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس میں
گنیش کی تاریخ دراصل اس عہد کی تاریخ ہے "A House
of Mr. Biswas" میں Naipal نے اپنا نقطۂ نظر پیش کرنے
کے لیے نہایت موزوں اسلوب اختیار کیا ہے۔ اس نے بڑی چابک دستی
سے بسواس کے بیٹے آنند کے حالات جو دراصل خود اسی پر گزرے ہوئے
واقعات ہیں بڑے خارجی انداز میں لیکن مزاح اور محبت کی آمیزش
کے ساتھ بیان کیے ہیں۔ یہ ایسے انسان کی کہانی ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ
معاشرے میں اسے کوئی ایسی جگہ نہیں مل سکی جہاں وہ اپنی صلاحیتوں کا اظہار
کر سکے۔ مکان کے لیے اس کی تلاش گویا اس بات کا اعلان ہے کہ دنیا میں
اس کے لیے ایک جگہ ہے۔

"The Mimic Men" رلیف سنگھ کی کہانی ہے۔ اس ناول
کا موضوع Chaos ہے۔ یہ Chaos داخلی ہے اس جزیرہ

Isabella کی صورتِ حال موضوعِ بحث ہے۔ اس میں ویسٹ انڈیز
کی سیاست میں ریلف سنگھ کے عروج و زوال کی داستان بیانیہ پیرائے
میں پیش کی گئی ہے۔ اس طرح سامراجیت، طاقت اور دکھ کے بارے
میں خود سوانحی تاثرات پیش کیے گئے ہیں۔ یہ ایک سرگزشت ہے جو
ریلف سنگھ ایک ہوٹل میں ۱۸ ماہ قیام کے دوران مرتب کرتا ہے۔

"Guerrillas" میں Naipal کے تمام ناولوں میں سب سے
زیادہ بیانیہ قوت پائی جاتی ہے۔ اس ناول میں بیان کی ہوئی تمام گڑبڑ
اور ہنگامے کا مرکز ایک شخص جمّی احمد ہے جو نصف حبشی اور نصف چینی
ہے۔ ایک سفید فام شخص Roche ہے جسے جنوبی افریقہ کی جیلوں میں
اذیت دی گئی ہے جمّی کی مدد کرتا ہے۔ آخر میں وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ یہ مقام
تشدّد کی پرورش گاہ ہے۔ اس بناء پر نہیں کہ کوئی اسے یہ رنگ دینا چاہتا
ہے بلکہ اس بناء پر کہ یہ غیر مطمئن اور حاسد غریب کالوں کو یکجا کر دیتا ہے
اور ایسے حالات پیدا ہو رہے ہیں جن کی بناء پر جلد یا بدیر نفرت کا لاوا
پھٹ پڑے گا۔

ڈرامائیت اور ڈرامائی ناول

ناول داستان اور ڈرامہ کے کافی عرصہ بعد وجود میں آیا۔ اس نے ان دونوں اصناف سے فیض اُٹھایا ایک مثبت طریقے اور دوسرے سے منفی طریقے سے تقریباً اسی طرح جس طرح ایک مشہور فلسفی کے قول کے مطابق کہ اس نے عقل بے وقوفوں سے سیکھی تھی۔

ڈرامہ میں بیان نہیں ہوتا سب کچھ مکالموں کے ذریعہ ہی پیش کیا جاتا ہے۔ جو کچھ بھی کہا جاتا ہے براہِ راست ہی کہا جاتا ہے۔ کردار اور عمل ایک وحدت اختیار کر لیتے ہیں۔ بغیر کسی تشریح یا تبصرے کے پورا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ ناول میں جب یہی کیفیت پیش کی جاتی ہے تو اسے ڈرامائیت کہا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ کسی ناول میں الف سے لے کر ی تک اس کیفیت کا چھایا ہوا ہونا ممکن نہیں ہے اس لیے صحیح معنوں میں کسی ناول کو مکمل طور پر ڈرامائی ناول نہیں کہا جاسکتا۔ البتہ جن ناولوں میں ڈرامائی مقامات کی افراط ہوتی ہے لوگ انھیں ڈرامائی ناول کا نام دے دیتے ہیں۔

ایڈون میور[1] کے بیان سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ اس کے نزدیک کوئی ناول مکمل طور پر ڈرامائی ناول ہوسکتا ہے۔ دوسرے قسم کے ناول سے جداگانہ قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ اس میں کردار پلاٹ کی

---

[1] "The Structure of the Novel

مشینری کا حصّہ نہیں ہوتا اور نہ پلاٹ کرداروں کے ارد گرد محض ایک فریم ورک ہوتا ہے۔ اس کے برعکس دونوں ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ کردار کی خصوصیات عمل کا تعین کرتی ہیں اور پھر عمل آگے بڑھتے ہوئے کرداروں میں تبدیلی پیدا کرتا ہے اور ہر چیز کو اختتام تک پہنچا دیتا ہے۔ اس کے نزدیک ڈرامائی ناول کی خاص چیز عمل کی شدّت ہوتی ہے۔

آگے چل کر کہا ہے کہ ڈرامائی ناول میں مظاہر اور حقیقت میں دوئی نہیں ہوتی۔ ڈرامائی ناول کا اختتام غیر معمولی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس میں محض کہانی کو اختتام تک ہی نہیں پہنچایا جاتا بلکہ ایک اختتامی تابناکی کا احساس ہوتا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی بھی شاید ایڈون میور کی تقلید میں ڈرامائی ناول کو ایک جداگانہ قسم تصوّر کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں :-

"جین آسٹن کے ناول ایک چوتھے قسم کے ناول کہے جا سکتے ہیں۔ ان میں پلاٹ اور کردار اسی طرح ایک دوسرے کے لیے ضروری ہیں جیسے کہ ڈراما میں۔ اس لیے اس کے ناولوں کو ڈرامائی ناول کہا جاتا ہے۔ ان میں کردار کی خصوصیات واقعات کا سبب ہوتی ہیں اور واقعاتِ قصّہ کردار کی خصوصیات میں تبدیلیاں پیدا کرتے رہتے ہیں اور اس طرح ناول کے ختم تک واقعات و کردار ہم دوش چلتے دکھائی دیتے ہیں۔[۱]"

آگے چل کر لکھتے ہیں "ڈرامائی ناول کی اعلیٰ مثالیں ٹریجڈی سے ملتی جلتی ہیں۔ برخلاف اس کے کرداری ناول کی اعلیٰ مثالیں اکثر کامیڈی کا رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔"

---

[۱] ناول کیا ہے۔

ایڈون میور نے لکھا تھا کہ ڈرامائی ناول کافی حد تک منظوم المیہ سے مشابہ ہوتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح کرداری ناول کامیڈی سے مشابہ ہوتا ہے۔ اس نے بھی جین آسٹن کے ناولوں کو ڈرامائی ناول کی اوّلین مثال کہا ہے۔

ایڈون میور کے نزدیک ڈرامائی ناول کے پلاٹ کی امتیازی خصوصیت اس کی بے ساختگی اور منطقیت ہوتی ہے۔ بے ساختگی اور منطقیت گویا لزوم اور آزادی یہ دونوں عناصر ڈرامائی پلاٹ میں مساوی اہمیت رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس پر اضافہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "قصے اور کردار کے ایک ساتھ گندھے ہوئے ہونے کی وجہ سے ڈرامائی ناول کا کوئی سین پورے ناول سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ وہ کسی پہلے سین کا نتیجہ ہوتا ہے اور آنے والے سین کا سبب۔ برخلاف اس کے کرداری ناول کا کوئی ایک سین ہی اپنی جگہ پر کافی ہوا کرتا ہے۔ تھیکرے کی "وینٹی فیئر" کا کوئی باب کہیں سے پڑھ لیجیے آگے اور پیچھے کے بابوں کو پڑھنے کی اشد ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔"[1]

جیسا کہ پرسی لبوک[2] نے کہا تھا ڈرامائیت مصورانہ انداز میں بھی پیدا کی جاسکتی ہے اور منظریہ انداز میں بھی۔ ڈرامائی انداز کی تشریح کے لیے اس نے ہینری جیمس کے ناولوں کی مثال پیش کی ہے

"The Ambassadors" کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ہینری جیمس اسٹریتھر کی شکل میں ہمارے سامنے ایک آئینہ رکھ دیتا ہے۔ اسٹریتھر دراصل وہ ایمبیسیڈر ہے جسے ایک بیوہ اپنے بیٹے کو لانے کے لیے پیرس روانہ کرتی ہے۔ مصنف نے تدبیر یہ برتی ہے کہ اسٹریتھر کے خیالات ہمارے سامنے براہِ راست پیش کردئے ہیں

---

[1] ناول کیا ہے۔

[2] "The Craft of Fiction"

گویا اس کے ذہن کو ڈرامائیت عطا کر دی گئی ہے اور اس پر وارد ہوتی ہوئی شبیہیں فانوس خیال کی طرح نگاہوں کے سامنے سے گزرتی رہتی ہیں۔ خیالات خود اپنے بطون کو کھول کر رکھ دیتے ہیں۔

ڈرامائیت کی مثالوں کے لیے دوستووسکی کی " Crime and Punishment " فلابیر کی " مادام بواری " ہینری جیمس کے " The Wings of the Dove " ٹالسٹائے کے " وار اینڈ پیس " اور موپساں کے ناول کے حوالے دئے گئے ہیں۔ گویا ان مثالوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ڈرامائیت کی مثالیں تمام بڑے ناولوں میں پائی جاتی ہیں۔ راوی چاہے واحد متکلم ہو یا صیغۂ غائب کا۔ اگر اس کا رشتہ کہانی سے اس قسم کا ہو کہ وہ اور کہانی ایک ہو جائیں اور بیانیہ مشینری کے وجود کا احساس ختم ہو جائے، عمل اور کردار ہم آہنگ ہو کر ایک ناقابل تفریق وحدت اختیار کر لیں تو ہمیں محسوس ہو گا کہ ہماری نگاہیں ڈرامہ کا مشاہدہ کر رہی ہیں۔

پرسی لبوک نے یہ مشورہ بھی دیا ہے کہ ڈرامہ کو سنبھال کر رکھنا چاہیے اور اسے مخصوص اور موزوں مقام پر ہی استعمال کرنا چاہیئے۔

اردو میں ڈرامائی انداز کی مثالیں امراؤ جان ادا، گئودان، آنگن اور اداس نسلیں کے بعض حصوں میں نظر آتی ہیں۔

غدر کے بعد لکھنؤ سے نکل کر بھٹکتے بھٹکتے امراؤ جان فیض آباد پہنچ جاتی ہے۔ اتفاق سے اس کا مجرا اسی محلہ میں ہوتا ہے جہاں اس کا گھر تھا۔ ایک عورت اسے بلا کر اس کے گھر لے جاتی ہے اس وقت کا حال امراؤ جان خود بیان کرتی ہے مگر اس کی ذات بیان کا حصّہ بن جاتی ہے۔ دونوں کی ملاقات کا منظر متشکل ہو کر نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔

جب اس کے بھائی کو اس ملاقات کا علم ہوتا ہے تو وہ طیش میں

بھرا ہوا چھری لے کر اس کا کام تمام کرنے کے ارادے سے آتا ہے۔ چھری گلے پر رکھ دیتا ہے۔ مگر محبت جوش مارتی ہے اور امراؤ جان کو قتل کرنے کے بجائے دھاڑیں مار مار کر رونے لگتا ہے۔ اس حصے میں بھی ڈرامہ کی روح کھینچ کر آ گئی ہے۔

مرزا رسوا کے ایک اور ناول "اختری بیگم" سے ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔ خورشید مرزا اپنی سابقہ منگیتر سے ملنے جاتے ہیں۔ وہ بستر مرگ پر پڑی ہوئی ہے۔ دونوں کی ملاقات پچیس سال کے بعد ہو رہی ہے۔ اس وقت کا سماں ملاحظہ ہو:-

" اندر بلائے گئے۔ بلانے والی کا بھی کلیجہ اچھل رہا ہے اور جو بلایا گیا ہے اس کا بھی دل دھڑک رہا ہے۔ اب سامنا ہوتا ہے۔ خورشید بیگم ایک نواڑی پلنگ پر لیٹی تھیں۔ قدم کی آہٹ کے ساتھ اُٹھ بیٹھیں۔ خورشید مرزا سامنے کھڑے ہیں۔ آمنا سامنا ہوا۔ چار آنکھیں ہوں۔ دونوں کا یہ حال ہوا جیسے مرجھائے ہوئے پھولوں میں کچھ مٹا ہوا رنگ، کچھ شمہ خوشبو باقی رہتی ہے ....
غرض وہ منہدم عمارتیں ہیں جن کے ٹوٹے پھوٹے آثار اب تک باقی ہوں۔ اگلی چہل بل خواب و خیال ہو گئی۔ پہلے دیر تک ایک دوسرے کو غور سے دیکھتے رہے۔ نگاہوں میں شائبہ اشتیاق اب بھی باقی ہے۔ خورشید بیگم کی نگاہیں اس طرح پڑیں جیسے کوئی کسی کو دم واپسیں حسرت بھری نظر سے دیکھے۔ خورشید مرزا کے دل پر نئی چوٹ لگی اگلی بات چیت کا انداز بہ مشکل یاد آیا۔ بڑے بڑے ناموں کے زبان پر لانے کی تکلیف دونوں میں سے ایک نے گوارہ نہ کی۔ نہ انھوں نے خورشید مرزا کہا نہ انھوں نے خورشید بیگم۔ وہ وہی چھٹن رہے یہ کجن رہیں مگر یہ نام اب اس طرح منہ سے نکلتے ہیں جس طرح

کند ذہن لڑکے کے منہ سے بھولے ہوئے آموختہ کی نقلیں۔"

انداز پیش کش کے اعتبار سے اسے مصورانہ کہا جا سکتا ہے مگر مرزا رسوا نے اس صورت حال کی تصویر اس طرح پیش کی ہے جیسے اسٹیج پر ہم کسی سین کو دیکھ رہے ہوں یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ "امراؤ جان ادا" میں راوی واحد متکلم ہے اور "اختری بیگم" میں واحد غائب۔

ڈرامائیت کی مثالیں اچھے ناولوں سے اور بھی پیش کی سکتی ہیں۔

اورلینڈو۔ آگ کا دریا اور سنگم

ڈاکٹر احسن فاروقی ورجینیا وولف کی "اورلینڈو" کے بارے میں لکھتے ہیں
"ورجینیا وولف نے اپنی ناول 'اورلینڈو' میں یورپ کی تہذیب کا الزابیتھ کے دور سے اب تک کا قصہ یوں بیان کیا ہے کہ اورلینڈو سولھویں صدی میں ایک بہادر سپاہی تھا جس نے چار دشمنوں پر فتح پائی اور ان چاروں کی کھوپڑیاں اس کے گھر میں لٹک رہی ہیں مگر اٹھارویں صدی میں ایشیا کے ممالک سے واپسی پر اک دم سے عورت ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔" [1]

اسی کتاب میں آگے چل کر لکھتے ہیں "تاریخ کو ایک عقیدے کی صورت میں پیش کرنے کے لیے ورجینیا وولف نے اپنی ناول 'اورلینڈو' میں ایک نیا طریقہ برتا جس میں ایک شخص اورلینڈو عہد الزابیتھ سے ۱۹۲۸ء تک پوری انگریزی تاریخ کے واقعات کے ساتھ وابستہ دکھائی دیتا ہے۔"

گویا اس ناول کا مقصد یورپ کی تہذیب بیان کرنا اور انگلستان کی تاریخ پیش کرنا تھا۔ کچھ عرصہ پہلے میں نے ورجینیا وولف کے ناولوں پر لکھی ہوئی ایک کتاب [2] پڑھی۔ اس میں بیان کیا گیا ہے کہ ورجینیا وولف نے یہ کتاب اپنی دوست Vita کو تسلی دینے کے لیے لکھی تھی جسے اس کا

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول

[2] " The Novel of Verginia Woolf " by Hermione Lee

آبائی مکان Knob وراثت میں اس لیے نہیں مل سکا تھا کہ وہ عورت ہونے کی بناء پر اپنے باپ کی وارث نہیں بن سکتی تھی۔ یہ مکان تین سو سال سے اس خاندان کی ملکیت تھا۔ ویٹا یہیں پیدا ہوئی تھی۔

میں نے یہ کتاب پڑھی تو مجھے بڑی ہنسی آئی۔ میں نے سوچا کہ ایک معمولی لکھنے والا اگر کوئی غلطی کرتا ہے تو اس سے صرف اسی کی ذات کو نقصان پہنچتا ہے لیکن غلطی اگر کسی بڑے عالم یا بڑے ادیب سے ہوتی ہے تو اس کا اثر چھوت کی بیماری کی طرح ہوتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے بیان کو پتہ نہیں کتنے لوگوں نے نقل کیا ہوگا۔ ان کی کتاب " ادبی تخلیق اور ناول " ۱۹۶۳ء میں شائع ہوئی۔ انھوں نے یہ بات میرے سامنے اس سے کافی عرصہ پہلے بیان کی تھی۔ چنانچہ میں نے اپنی کتاب[1] میں " اورلینڈو " کے بارے میں یہی بات درج کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا مشہور ناول " آگ کا دریا " ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ان کے ذہن میں بھی " اورلینڈو " کے بارے میں غالباً یہی تصور تھا۔ انھوں نے " آگ کا دریا " اسی نقطۂ نظر کے تحت لکھی۔

" آگ کا دریا " کی شہرت دیکھ کر ڈاکٹر احسن فاروقی کے ذہن میں بھی ہندوستان کی مسلم عہد کی تاریخ اسی انداز میں پیش کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ انھوں نے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ قرۃ العین " اورلینڈو " کا فن ٹھیک طرح نہ برت سکیں۔ چنانچہ انھوں نے اپنی تحریروں میں کئی جگہ اس طرف اشارے بھی کیے ہیں۔ انھوں نے " سنگم " ۱۹۶۱ء میں شائع کی۔ انھوں نے دعویٰ کیا کہ " اورلینڈو " کے فن کا اتباع صحیح طور پر " سنگم " میں کیا گیا ہے۔ " سنگم " کے دیباچے میں لکھتے ہیں " کیا کوئی قصہ ایسا بنایا جاسکتا ہے جو ۱۰۲۴ء سے ۱۹۶۲ء تک

---

[1] اردو ناول بیسویں صدی میں۔

کی تاریخ کو گھیرلے۔ کوئی تاریخی ناول ایسی ہو سکتی ہے جو اس سارے قصے کو ایک مخصوص اور مربوط ہئیت کے ماتحت سامنے لے آئے۔ سنگم اس سوال کا جواب ہے۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی نے اس سے پہلے ایک مضمون "ناول اور عقائد" میں "سنگم" لکھنے کے ارادے کا اظہار کیا تھا۔ یہ مضمون بعد میں ان کے مجموعے "ادبی تخلیق اور ناول" میں بھی شامل کیا گیا ہے۔ اس میں انھوں نے لکھا تھا "ہمارے یہاں تقسیم ایک اہم واقعہ ہوا ہے اور اس کو پورے معنے کے ساتھ پیش کرنے کے لیے محمود غزنوی سے لے کر آج تک مسلمانوں کی تاریخ کا قصہ بنایا جا سکتا ہے جس میں چند کردار برابر صدیاں طے کرتے نظر آئیں۔ تاریخ کا علم اور مورخ کی مکمل غیر جانبداری ہی مشعل راہ ہو سکتی ہیں اور جو کوئی محض تخیلی قوت کے ساتھ علم اور توازن رکھتا ہوگا وہی اس کام کو پورا کر سکتا ہے...... مسلم ہندو تعلقات کے آٹھ صدیوں میں جو جو دائرے بنے۔ جو جو دور بدلے اور ہر دور میں جو جو صورتیں نمایاں ہوئیں۔ ان میں سب میں شریک کردار کا ایک قصہ تعمیر ہو۔ جب جا کر ایک ناول بن سکے گی جو قوم کے عقیدے کی ترجمان ہوگی۔ لکھنے والا لکھ سکتا ہے مگر قوم کے سمجھ دار لوگ (اگر قوم میں ایسے ہوں بھی) اسے اپنے روحانی سفر کا صحیح قصہ مان لیں تو ایسی ناول حقیقت میں عظیم شاہکار ہوگی۔ اسی علم کا منظر ہمارے سامنے پیش کرے گی جو گہرے عقائد سے تعلق رکھتا ہے۔"

یہ عبارت بتا رہی ہے کہ اس دوران وہ "سنگم" لکھ رہے تھے۔ اس لیے کہ انھوں نے "سنگم" کو اسی طرح ترتیب دیا ہے۔

ڈاکٹر فاروقی اور قرۃ العین حیدر سے "اور لینڈو" کو سمجھنے میں غلطی اس لیے ہوئی کہ اس وقت تک "اور لینڈو" کی ماہئیت کے بارے میں صحیح علم برصغیر تک نہیں پہنچا تھا مغربی زبانوں کی شاعری کی تہ تک پہنچنا تو بہت

دور کی بات ہے ہم ان زبانوں کی نثر کی ماہئیت کو بھی بعض اوقات اس وقت تک نہیں سمجھ پاتے جب تک کہ ہمیں تنقیدی اشارے مغرب ہی سے موصول نہ ہو جائیں۔

ورجینیا وولف کی ڈائری سے پتہ چلتا ہے کہ " To the Light house " ختم کرنے کے بعد وہ " The Waves " لکھنے کا منصوبہ بنا رہی تھی۔ اس کتاب کو وہ بڑی توجہ اور بڑے غور و فکر کے بعد لکھنا چاہتی تھی۔ اپنے ذہن کو آرام پہنچانے کے لیے اور خود بھی لطف اندوز ہونے کے لیے وہ ایک ہلکی پھلکی کتاب لکھنا چاہتی تھی تاکہ بعد میں وہ اپنی بہت ہی سنجیدہ اور mystical poetical کام کی طرف متوجہ ہو سکے۔[۱]

بیشتر نقادوں نے " اورلینڈو " کو فینٹیسی کہہ کر پکارا ہے۔ ڈگلس ہیوٹ نے اسے frolic کہہ کر پکارا ہے۔[۲] خود ورجینیا وولف نے اسے سوانح عمری بھی کہا ہے۔ اسے اندیشہ تھا کہ اس کتاب میں جس کی ابتدا اس نے محض مذاق میں کی تھی وحدت کی کمی پائی جاتی ہے۔

بہتر ہو گا کہ اورلینڈو کی ماہئیت کے بارے میں ان کتابوں کے حوالے سے مزید روشنی ڈالی جائے۔

ورجینیا وولف کی دوست ویٹا خود بھی ناول نگار اور شاعرہ تھی اسکے دو ناول " The Heir " مصنفہ ۱۹۲۲ء اور " The Edwardians " مصنفہ ۱۹۳۰ء ہیں۔ اورلینڈو میں اورلینڈو کی تین تصویریں ہیں۔ اٹھارویں صدی

۱۔ " Virginia Woolf _ Her Art as a Novelist " by Joan Benett

۲۔ " English fiction of the Early Modern Peniod " .

انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی یہ تصویریں دراصل وِیٹا ہی کی ہیں۔ کتاب کے اختتام پر اورلینڈو کی لکھی ہوئی ایک نظم ملتی ہے۔ یہ دراصل ویٹا ہی کی نظم ہے۔

ویٹا کے آبائی مکان Knob کے بارے میں" اورلینڈو" میں جو تفصیلات ملتی ہیں وہ ورجینیا وولف کو ویٹا ہی نے بتائی تھیں مصنفہ نے ان کا بیان بڑے طنزیہ انداز میں کیا ہے۔ اس طنز کے تیر ویٹا کی طرف بھی چلتے ہیں۔ ویٹا نے تسلیم کیا ہے کہ اس نے اپنے مکان کے بارے میں جو تفصیلات بتائیں ان کے بارے میں اچھی طرح تحقیق نہیں کی اور وہ مبالغہ آرائی کا شکار ہوگئی یہ مکان چار ایکڑ زمین پر بنا ہوا ہے اس کے سات کورٹ ہیں۔ یہ گویا ہفتے کے سات دنوں سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں باون سیڑھیاں ہیں یہ گویا سال کے باون ہفتوں سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں ۳۶۵ کمرے ہیں جس طرح سال میں ۳۶۵ دن ہوتے ہیں۔ ویٹا کے بزرگوں کے دور میں ملازمین کی جو کثرت بیان کی گئی ہے اور مہمان نوازیوں کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے وہ کافی مبالغہ آمیز ہے۔

ورجینیا وولف کی ڈائری سے پتہ چلتا ہے کہ اس نے "اورلینڈو" میں حسب موقع دو اسالیب استعمال کیے ہیں۔ کہیں طنزیہ اور کہیں غنائیہ۔ ہر تاریخی عہد کے بیان میں اس عہد کے ادبی رجحانات کو مدنظر رکھا گیا ہے۔

اورلینڈو کی فطرت میں نسوانی اور مردانہ دونوں عناصر شامل ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ تین سو سال کی مدت کے دوران اورلینڈو کی بنیادی فطرت میں کوئی نمایاں تبدیلی نہیں آئی اورلینڈو کی دو جنسی حیثیت برقرار رہتی ہے۔ البتہ انیسویں صدی میں اورلینڈو اپنی اس حیثیت کو برقرار رکھنے میں ناکام رہتی ہے اور عورت کا روپ اختیار کرلیتی ہے۔

اورلینڈو کو دو جنسی حیثیت دینے میں غالباً یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ ویٹا کا استقلال۔ اپنے حق کے لیے جنگ اس کی فطرت کے مردانہ اوصاف کی طرف اشارہ کرتے ہیں اس لیے اسے شروع میں مرد ظاہر کیا گیا ہے۔ ویٹا کی جدّ جہد

کے ساتھ شاید" اورلینڈ" کو بھی اس بات میں دخل حاصل ہے کہ حکومت نے سنہ ۱۹۴۱ء میں Knob کو قومی ملکیت قرار دے دیا۔

قرۃ العین نے " اورلینڈو " کی ماہیئت، اس کی ساخت اور بنائے تصنیف کو سمجھنے میں غلطی تو ضرور کی مگر اس غلط تصور کو سامنے رکھ کر "آگ کا دریا" کے عنوان سے جو ناول لکھا اسے ناول کی ایک جداگانہ ہیئت قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ ہیئت اردو ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔ "آگ کا دریا" کو آپ ناول تسلیم کریں یا نہ کریں اس کی عظمت سے انکار نہیں کر سکتے۔ اسی طرح "سنگم" بھی اسی تکنیک کے ایک اور پہلو کو سامنے لاتا ہے۔ میں ان دونوں کتابوں سے اپنی سابقہ کتاب[1] میں بحث کر چکا ہوں اس لیے اسے دہرانا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔

---

[1] اردو ناول بیسویں صدی میں۔

ناول اور تصوّرِ زماں

ہم روا روی میں ناول کو زندگی کی تصویر یا زندگی کا عکس کہہ دیتے ہیں در اصل ناول کی اور ہمارے گرد و پیش کی زندگی میں رات دن کا فرق ہوتا ہے۔ یہ زندگی اللہ کی پیدا کردہ ہے اور اس کے قانون کے مطابق گزر رہی ہے جب کہ ناول میں پیش کی ہوئی زندگی ناول نگار کی تخلیق ہوتی ہے۔اس کے کردار بھی اسی کی تخلیق ہوتے ہیں اور یہ اسی کے بنائے ہوئے قانون کے مطابق زندگی گزارتے ہیں۔اس کے پاس بھی اپنی لوحِ محفوظ ہوتی ہے جس میں کہ ان کرداروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کا خاکہ درج ہوتا ہے۔

بقول ڈاکٹر اے۔اے مینڈی لو[1] ناول بھی دوسرے زمانی فنون کی طرح وقت کے تین عام اصولوں کے تابع ہوتا ہے یعنی اس کا تسلسل، اس کی تیز رفتاری اور اس کا پلٹ کر واپس نہ آنا۔

حقیقی زندگی میں ہمارا جس وقت سے سابقہ پڑتا ہے اسے میکانکی وقت یا گھڑی والا وقت کہا جاتا ہے۔یہ اپنی رفتار سے گزرتا رہتا ہے۔ یہ انسان سے متاثر نہیں ہوتا مگر انسان کے تجربات، خیالات اور جذبات کی رفتار اس کی رفتار سے مختلف ہوتی ہے۔مختلف تجربات کے درمیان جو وقفے ہوتے ہیں انھیں صرف قدروں کے ذریعہ ناپا جاسکتا ہے۔

---

[1] "Time and the Novel"

جیسا کہ ہم جانتے ہیں اس کرۂ ارض کے وقت کی رفتار مقرر ہے۔ یہ اس سے سرِ مو تجاوز نہیں کر سکتا۔ ناول کی زندگی میں وقت کا جو نظام ہوتا ہے وہ سراسر ناول نگار کی مرضی اور خواہش کے تابع ہوتا ہے۔ اس کی رفتار متعین نہیں ہوتی بلکہ اس کا حسبِ ضرورت گھٹانا بڑھانا ناول نگار کے اختیار میں ہوتا ہے۔ ہر ناول نگار کا اپنا نظام ہوتا ہے جس کا تعلق بڑی حد تک ناول نگار کے عہد کے تقاضوں اور اس عہد کی سوچ سے ہوتا ہے۔

کسی بھی بات کو پیش کرنے کے لیے زمان کے ساتھ ساتھ مکان کا تذکرہ بھی ضروری ہوتا ہے۔ ناول نویس ان دونوں کے رشتوں میں حسب ضرورت ردو بدل کرنے پر قادر ہوتا ہے۔

ڈاکٹر مینڈی لو نے لکھا ہے کہ قاری مصنّف اور ہیرو کی مختلف زمانی قدروں کے مابین جو رشتہ ہوتا ہے وہ ایک انتہائی اہم اور نازک توازن کا حامل ہوتا ہے تکمیل اور تسلسل کا، حال اور ماضی کا، قاری کا اپنے میکانکی حال سے فکشن کے ماضی کی جانب مبذول ہونے کے التباس کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ ناول نگار ان تمام قدروں کے مابین مقام اعتدال برقرار رکھنے میں کس حد تک کامیاب ہوتا ہے۔

ہینری جیمس نے روڈرک ہڈسن کے دیباچے میں ناول کو زمانی قدروں کا ایک کرمیلک ... قرار دیا تھا۔ اس نے لکھا تھا کہ ناول میں زمانی مسئلہ مشکل ترین مسئلہ ہوتا ہے جس سے کہ ناول نگار کا سابقہ پڑتا ہے۔

پُرانے ناولوں میں جو داستان کا انداز لیے ہوئے ہوتے تھے اہم غیر اہم سب ہی قسم کے واقعات جمع کر دیے جاتے تھے مثلاً "فسانۂ آزاد" میں۔ جب واقعات میں علّیت کا تصوّر پیدا ہوا تو ناول نگار انتخاب سے کام لینے لگے۔ یہ انتخاب ناول نگار اپنے نقطۂ نظر کے تحت کرتے

تھے۔ مثلاً فیلڈنگ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک اہم ڈرامائی واقعہ سے دوسرے ڈرامائی واقعہ تک پہنچنے کے لیے ایک زمانی جست لگاتا ہے یعنی وقت کو مختصر کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر مینڈی لو کے خیال کے مطابق اس نے طوالت کا انتخاب کیا تھا۔ وہ اس طرح ایک سطری مدت میں مناظر کی ایک قطار ہماری نگاہوں کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔

ڈوس پیسوس نے پھیلاؤ کے طریق کار کا انتخاب کیا ہے وہ ایک محدود مدت میں متعدد مکانی مناظر دکھا دیتا ہے۔ ڈوروتھی رچرڈسن نے گہرائی کے طریق کار کا انتخاب کیا ہے۔ وہ زمانۂ حال میں ایک گہرا اور تنگ شگاف ڈال دیتی ہے اور اس میں پورے ماضی کو سمو دیتی ہے۔

ڈکنس اور اسٹیونسن وغیرہ ناول کی رفتار بڑھا دیتے ہیں تفصیلات کو انتہائی کم کر دیتے ہیں۔ ڈراما اور بیان کو خوب طول دے دیتے ہیں وہ عمل اور واقعات کی بھرمار کر دیتے ہیں اور تسلسل کی فکر سے بے نیاز ہو جاتے ہیں اور صرف اہم واقعات میں ربط پیدا کرتے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں قاری کو وقت تیزی سے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔[1]

لارنس اسٹرن (۱۷۱۳ء تا ۱۷۶۸ء) نے ایسا طریق کار ایجاد کیا جس کی بدولت وہ متوازیت اور انسانی شعور کے بہاؤ کو پیش کر سکا۔

اسٹرن نے پلاٹ کی سخت منصوبہ بندی کے خلاف قدم اٹھایا۔ اس نے انسان کے اندرون اور اس کی رواں دواں اور ہر دم بدلتی زندگی کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس وقت کی فکشن کی زبان اس کا ساتھ نہ دے سکی۔ اس نے انتظار، اکتاہٹ اور انحراف کو پیش کرنے کی تدبیر ایجاد کیں بقول الزابیتھ ڈریو[2] اسٹرن بعد کے ان تمام ناول نگاروں

---

[1] Time and the Novel

[2] The Novel _ A Modern Guide to Fifteen English Master-pieces

کا پیش رو ہے جنھوں نے اپنی دنیائیں تخلیق کی ہیں اور خارجی اور داخلی زمان کے باہمی تفاعل کو پیش کیا ہے اور جنھوں نے اپنے مواد اور اپنے میڈیم کے ذریعہ فن کی بازی گری کا مظاہرہ کیا ہے۔

پلاٹ کے ناول میں جہاں علیت کے تعلق کی بنا پر واقعات ایک واضح رفتار سے ایک ناگزیر منتہا کی طرف قدم بڑھاتے ہیں تو قاری کی توجہ بھی ساتھ ساتھ قدم بڑھاتی جاتی ہے۔ ٹیمپو تیز ہو جاتا ہے اور معقول مدت میں قاری کے سسپنس اور اس کی توقعات کی تسکین ہو جاتی ہے اور اس کی تخیل میں توانائی آجاتی ہے۔ اس کے برعکس اگر قاری کے سسپنس اور توقعات کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ دل برداشتہ ہو جاتا ہے۔ ناول نگار واقعات پر واقعات کی تہ جماتا جائے تو زماں کی رفتار بڑھ جاتی ہے اور اگر واقعات میں کمی کر دی جائے اور انھیں زیادہ گہرائی کے ساتھ پیش کیا جائے تو رفتار سست ہو جاتی ہے۔

عہد جدید میں سب سے پہلے کونریڈ نے وقت کی پیش کش میں انقلابی تبدیلی پیدا کی۔ اس کے یہاں زمانۂ حال کی حیثیت برابر بدلتی رہتی ہے۔ ماضی اور حال گڈ مڈ ہو جاتے ہیں۔ ماضی حال سے الگ دکھائی نہیں دیتا بلکہ اس میں شامل نظر آتا ہے۔ اور اس میں سے ہو کر گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ہر لمحہ اپنے اندر پچھلی تاریخ کا حامل دکھائی دیتا ہے۔ ماضی جداگانہ اور تکمیل شدہ نظر نہیں آتا بلکہ بدلتے ہوئے حال کا ارتقا اور اس کا حصہ دکھائی دیتا ہے

GERTRUDE STEIN (۱۸۷۴ء تا ۱۹۴۶ء) نے بقول ای ایم فوسٹر[1] اپنی گھڑی کو ریزہ ریزہ کر ڈالا اور اس کے ٹکڑوں کو دنیا میں بکھیر دیا۔ گویا اس طرح اس نے ناول کو وقت کے جبر سے نجات

[1] " Aspects of the Novel "

دلانا چاہا۔ اس نے زندگی کو صرف قدروں کے توسط سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ظاہر ہے اسے ناکامی رہی کیونکہ فکشن کو جونہی وقت کے تصور سے مکمل آزادی دلادی جائے گی یہ اظہار کی قوت سے محروم ہوجائے گی۔ فوسٹر نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جو ناول صرف قدروں کو پیش کرے گا ناقابل فہم ہوجائے گا اور اسی طرح قدروں سے بھی محروم ہوجائے گا۔

نفسیاتی ناول میں میکانکی زماں کی جگہ نفسیاتی زماں لے لیتا ہے ہمارے یہاں نفسیاتی زماں کو تفصیل اور اہتمام کے ساتھ صرف "بستی" میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "بستی" میں ذاکر کے ابا کا کردار زماں و مکاں کا ایک نیا تصور پیش کرتا ہے۔ وہ صرف اپنا زماں ہی نہیں اپنا مکاں بھی ہر وقت اپنے ساتھ رکھتے ہیں۔

بقول Philip Stevick [۱] عہد حاضر کے ناول نے اپنے بے زمانی کے تصور کے ذریعہ بہت سی ایسی پرانی روایات سے نجات حاصل کرلی ہے جنھیں کہ ناول کے فن کے لیے ناگزیر سمجھا جاتا تھا اور اس طرح اس فن کو صحیح سمت عطا کی ہے۔

جدید اور پس جدید ناول میں زماں کی پیش کش نے جو جو صورتیں اختیار کی ہیں ان سے سابقہ سطور میں بحث کی جاچکی ہے۔

---

[۱] " The Novel To-day

جدیدیت اور جدید ناول

کسی عہد یا کسی رجحان کی ابتدا کسی متعین تاریخ سے کرنا بڑا مشکل ہوتا ہے اس لیے کہ کوئی رجحان ایک دم سے وجود میں نہیں آجاتا زندگی کے ساتھ ساتھ سوچ میں آہستہ آہستہ تبدیلی آتی رہتی ہے! ارتقائی عمل کے ذریعہ یہ تبدیلی اتنی نمایاں ہو جاتی ہے کہ ہم اسے نئے عہد یا نئے رجحان سے تعبیر کرنے لگتے ہیں۔

ڈگلس ہی وٹ[1] نے جدید عہد کی ابتدا ۱۸۹۰ء سے کی ہے۔ ہینری جیمس کا ناول THE TRAGIC MUSE اسی سال شائع ہوا اور اس کے ایک سال بعد ٹومس ہارڈی کا "ٹیس" شائع ہوا۔ گویا اس کے نزدیک جدیدیت کا رجحان سب سے پہلے ہینری جیمس اور ہارڈی کے ان ناولوں میں نظر آتا ہے۔

ہینری جیمس نے ناول کے فن میں کئی جدتیں کیں۔ اس نے ناول کی ہئیت پر خصوصی توجہ دینے پر زور دیا۔ ہارڈی نے اپنی کردار نگاری میں انسانی فطرت کی بنیادی الجھنوں پر بطور خاص توجہ دی۔ "ٹیس" میں اس نے دکھایا کہ مسلمہ روایات کے علی الرغم جو محبت کی جاتی ہے وہ کس طرح انسان کی زندگی میں تباہی لانے کا باعث بنتی ہے[2]

۱۔ " English Fiction of the Early Modern Period "

۲۔ "Master of the English Novel" by Percy Marshall

درحقیقت جدید انقلابی فکر ہمیں سب سے پہلے کونریڈ کے یہاں نظر آتی ہے۔ بقول الزابیتھ ڈریو اُس نے انگریزی ناول کو ایک نیا شعور عطا کیا[۱] اس کے اوّلین ناول "Almayer's Folly" ہی نے لوگوں کو چونکا دیا تھا یہ ۱۸۹۵ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کی کہانیاں انسان کی نارمل زندگی اور اس کے مسائل سے بہت کم واسطہ رکھتی ہیں۔ اس کے کردار بھی ہماری روزمرّہ زندگی سے باہر کے ہوتے ہیں۔ ان کے مسائل بھی مخصوص نوعیت کے ہوتے ہیں۔ کونریڈ فیصلے صادر نہیں کرتا وہ ہمیں ان مسائل پر اور ان کے نتائج پر سوچنے کے لیے مجبور کرتا ہے۔ وہ فیصلے قارئین پر چھوڑ دیتا ہے۔ اس کی کئی کہانیاں جہازوں کی تباہی، انقلاب، سازش اور مہم جوئی کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے مسائل کے اخلاقی پہلوؤں کو سامنے لاتی ہیں۔ وہ یہ سوال اُٹھاتا ہے کہ کیا بحری قوانین غیر انسانی ہوتے ہیں؟

اسے سمندری زندگی کا ناول نگار کہا گیا تو وہ خفا ہوا۔ اس نے کہا کہ اس کا صرف دس فیصد بحری زندگی سے متعلق ہے اور اس میں بھی اس کا موضوع ان افراد کے نفسیاتی مسائل ہیں۔

بقول اِین ملی گن کونریڈ کے یہاں کردار کا تصوّر بہت پُر اسرار ہوتا ہے۔ اس کے کردار کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا بڑا مشکل ہوتا ہے[۲] اس کی کردار نگاری سے فطرتِ انسانی کی گہرائیوں کا پتہ چلتا ہے۔ ''لارڈ جم'' میں کردار کی پیش کش یہی تصور سامنے لاتی ہے۔ پٹنہ نامی جہاز حاجیوں کو لے کر جا رہا تھا۔ حاجی سوئے ہوئے تھے۔ جہاز کے ڈوبنے کا اندیشہ ہوا تو اس کے کپتان جم نے سوچا کہ مسافروں کو بہرحال

---

[۱] "The Novel-A Modern guide to Fifteen English Masterpieces"

[۲] "The Novel in English"

ڈوبنا ہی ہے اگر انھیں جگا کر بتا دیا جائے گا تو ان کی بدحواسی دیکھی نہ جا سکے گی۔ بہتر یہ ہے کہ وہ خاموشی سے ڈوب جائیں۔ جم نے کہانی کے راوی کو بتایا تھا کہ اُس لمحہ سوچ سمجھ کر فیصلہ کرنے کا وقت تھا ہی نہیں۔ اس نے اس وقت کچھ بھی نہیں سوچا۔ ملاح کشتی میں بیٹھ رہے تھے چنانچہ وہ بھی کود گیا۔ اس نے ہرگز تسلیم نہیں کیا کہ یہ اس کا فیصلہ تھا۔ اس نے کہا تھا بس ایسا ہو گیا۔

بقول ڈیوڈ ڈیشز[1] 'لارڈ جم' ایک رومانوی نوجوان کی کہانی نہیں ہے جو شرم ناک بزدلی کے داغ کو دھونے کے لیے بعد میں حیرت انگیز بہادری اور قربانی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ ایک کمزور نوجوان کی کہانی بھی نہیں ہے جس کا تکبر اسے اپنی کمزوری تسلیم کرنے کی راہ میں مانع ہوتا ہے یہ باتیں کسی حد تک درست بھی ہیں جم کا آخر میں اپنی جان پر کھیل جانا یقیناً بہادری کا کام ہے مگر ساتھ ہی یہ نمائشی اور غیر ضروری بھی ہے۔ بقول ڈیوڈ ڈیشز جم کے رویہ کا ذمہ دار کسی حد تک اس کا فعال تخیل بھی تھا اور اس جذبہ کو ہمدردانہ نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔

کونریڈ ہی نے سیاسی ناولوں کی ابتدا بھی کی۔ اس کے تین بہترین ناول سیاسی ہیں "Nostromo" (۱۹۰۴ء) "The secret Agant" (۱۹۰۷ء) اور "Under Western Eyes" (۱۹۱۱ء)

'نوسٹرومو' کا ذکر کرتے ہوئے ڈگلس ہی وِٹ[2] نے لکھا ہے کہ قاری جب اس ناول کا پہلی بار مطالعہ کرتے ہیں تو وہ اسے پسند نہیں کر پاتے اس لیے کہ اس میں ہئیت شروع سے لے کر آخر تک اپنی معنویت کا اظہار کرتی رہتی ہے۔ اس میں بار بار کہانی ماضی سے حال میں اور حال سے

۱۔ "The Novel and the Modern World"

۲۔ "English Fiction of the Early Modern Period"

ماضی میں منتقل ہوتی رہتی ہے۔گویا Time-Shift Techniqve
(نقل زمانی کی تکنیک) کی ابتدا بھی کونریڈ ہی نے کی۔

کونریڈ کرداروں کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسے ہم ان سے پہلے سے واقف ہیں۔شروع کے پچاس صفحات میں کئی کرداروں کا تعارف ہو جاتا ہے مگر ان کی انفرادی خصوصیات کے بارے میں زیادہ نہیں بتایا جاتا بلکہ زیادہ توجہ اس معاشی اور سیاسی صورت حال پر دی جاتی ہے جس میں کہ وہ حصّہ لے رہے ہیں۔ساتویں باب میں یہ بتایا جاتا ہے کہ تمام وزرا سین ٹون کی کانوں سے تنخواہ پا رہے ہیں۔کونریڈ بہت سے سوالات اُٹھاتا ہے اور جیسا کہ اس کا طریق کار ہے وہ واضح جواب دینے کے بجائے جواب کی ذمّہ داری قارئین پر ڈال دیتا ہے۔ڈیوڈ ڈیشز[1] نے اس ناول کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ تاریخ کی حیثیت سے خود تاریخ سے بھی زیادہ یقین آفریں ہے۔

کونریڈ کے لہجے میں قنوطیت سی پائی جاتی ہے۔اس کے ناولوں کے مطالعہ سے یہ تاثر ملتا ہے کہ انسان اپنی تنہائی کی قید کو توڑ کر عوام کا حصّہ بننا چاہتا ہے تو اسے ناکامی یا بد دیانتی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔
بقول الزابیتھ ڈریو[2] کونریڈ نے بیانیہ کو بھی نئی جہتیں عطا کیں۔اس کے بیانات بڑے واضح اور جاندار ہوتے ہیں۔وہ صرف محاکات کا حق ہی ادا نہیں کرتے بلکہ اپنی اشارتی قوت کی بنا پر پیش کردہ تصویر کے جذباتی اور اخلاقی عناصر کو بھی اُجاگر کرتے ہیں۔ناقدین نے اسے بجا طور پر بیسویں صدی کے ناول کا پیش رو قرار دیا ہے۔

---

[1] "The Novel and the Modern Period"

[2] "The Novel-A Moderr. guide to Fifteen English Masterpieces

بعض لوگ جدیدیت سے پیش کش کا وہ انداز مراد لیتے ہیں جو انگریزی ادب میں سب سے پہلے ڈوروتھی رچرڈسن کی "Pointed Roofs" کی پہلی جلد کی اشاعت سے سامنے آیا۔ یہ ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کے تقریباً سال بھر بعد جیمس جوئس کا ناول "A Portrat of the Artist as a 'young Man" شائع ہوا۔ اس کے بعد خود جوئس اور ورجینیا وولف کے کئی ناول شائع ہوئے۔

ورجینیا وولف نے یہ نیا طریقِ کار پہلی مرتبہ "Jacob's Room" میں برتا۔ یہ ناول ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا تھا۔ اتفاق سے جوئس کی یولی سز بھی اسی سال شائع ہوئی حالانکہ اس کے کچھ حصّے اس سے پہلے شائع ہو چکے تھے۔ آرنلڈ بینٹ نے JACOBS ROOM پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ کردار کی تخلیق ہی اچھے ناول کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اور ورجینیا وولف کے ناول کے کردار ذہن میں برقرار نہیں رہتے۔ ورجینیا وولف نے اس کے جواب میں بینٹ، ویلز اور گالز وردی کو مادیت پرست کہہ کر پکارا تھا۔ اور بینٹ کی حقیقت پرستی کو رد کرتے ہوئے کہا تھا کہ یہ لوگ سماجی صورت حال پر بہت زیادہ زور دیتے ہیں، زندگی کو گرفت میں نہیں لے سکتے اس لیے کہ ان کا فن انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ ایسے پلاٹ تیار کریں جو بظاہر معقول اور قرینِ قیاس نظر آئیں۔

ورجینیا وولف نے اپنے ایک مضمون "Modern Fiction" میں یہ بتایا تھا کہ جدید تکنیک ہی زندگی کو اپنی حقیقی صورت میں پیش کر سکتی ہے۔ لوگ اس مضمون کو جدیدیت کا منشور تصور کرتے ہیں۔ لکھا تھا:۔

”ایک لمحہ کے لیے کسی بھی دن ایک عام ذہن کا جائزہ لیجیے۔ ذہن پر لاتعداد تاثرات وارد ہوتے ہیں معمولی سے عظیم الشان، فنا پذیر یا

فولاد کی سی مضبوطی کے ساتھ کندہ یہ چاروں طرف سے وارد ہوتے ہیں۔ ان لاتعداد ذرات کا ترشح چاروں طرف سے لگاتار ہوتا رہتا ہے۔ جب ان کا ترشح ہوتا ہے اور یہ پیریا منگل کی زندگی میں صورت پذیر ہوتے ہیں تو ہر مرتبہ ان کا ورود سابق سے مختلف ہوتا ہے..... زندگی گھوڑا گاڑیوں کی بتیوں کی طرح نہیں ہے جنھیں کہ ترتیب کے ساتھ آراستہ کر دیا گیا ہو۔ زندگی ایک درخشاں ہالہ کی مانند ہوتی ہے۔ یہ ایک نصف شفاف غلاف کی مانند ہے جو ہمیں شعور کی ابتدا سے لے کر اس کے اختتام تک ڈھانپے رہتا ہے۔ کیا یہ ناول نگار کا کام نہیں ہے کہ اس نامعلوم اور غیر محیط روح کو چاہے وہ کتنی ہی کج روی اور پیچیدگی کا مظاہرہ کیوں نہ کرے جس قدر بھی ممکن ہو بے کم و کاست پیش کر دے؟

..... ہمیں چاہیے کہ ہم ان ذرات کو جس انداز سے اور جس ترتیب کے ساتھ کہ وہ ذہن پر وارد ہوتے ہیں انھیں بیان کر دیں۔ ہر منظر اور ہر واقعہ ہمارے شعور پر جو بھی تاثر چھوڑتا ہے وہ ظاہری طور پر کتنا ہی بے ربط اور منتشر کیوں نہ ہو ہم اس میں ایک پیٹرن تلاش کریں۔"

اس نے لکھا تھا کہ اس قسم کے ناولوں میں کوئی پلاٹ نہیں ہوگا۔ نہ یہ ٹریجڈی ہوں گے نہ کامیڈی نہ اس میں محبت کی داستان ہوگی۔

ڈگلس ہی وٹ[1] نے لکھا ہے کہ بینیٹ کی قسم کی حقیقت نگاری کو رد کرنے کے باوجود ورجینیا وولف جس طرح اپنے ناولوں کے بارے میں بات کرتی ہے اور اس نے ان ناولوں میں جو فن برتا ہے وہ بھی حقیقت نگاری کے ایک مخصوص تصوّر پر مبنی ہے اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ ورجینیا وولف یہ اچھی طرح جانتی ہے کہ ذہن پر ذرّات کا جس طرح ترشح ہوتا

---

[1] "The English Fiction of the Early Modern Period"

ہوتا ہے وہ بذات خود پیٹرن نہیں بنالیتا۔ ان میں انتخاب کرنا پڑتا ہے۔
ورجینیا وولف نے جس جدید تکنیک کی طرف اشارہ کیا ہے اسے
شعور کی رو کی پیش کش کے نام سے پکارا جاتا ہے۔

شعور کی خاصیت پر سب سے پہلے مشہور ماہر نفسیات ولیم جیمس
نے روشنی ڈالی یہ ہینری جیمس کا بھائی تھا۔ اس نے لکھا تھا کہ "یادیں
خیالات اور احساسات اپنا وجود ابتدائی شعور سے باہر رکھتے ہیں۔ میری
نظر میں یہ زنجیر کی طرح نہیں بلکہ ایک رو اور بہاؤ کی شکل میں نمودار
ہوتے ہیں[1]"

شعور کی بنیادی صفت اس کا بہاؤ ہے۔ یہ اس رو کی مانند ہے جو
ہر دم متحرک رہتی ہے۔ اس بہاؤ کی رفتار اتنی تیز ہوتی ہے کہ ارادی فکر
کے لیے اسے من و عن گرفت میں لانا ناممکن ہوتا ہے۔

نفسیاتی ناولوں کی ابتدا اس سے پہلے ہو چکی تھی۔ شعور کی رو والے
ناولوں کو بھی نفسیاتی ناولوں ہی میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ناول
دوسری قسم کے نفسیاتی ناولوں سے اس لیے مختلف ہوتے ہیں کہ یہ خاص
طور پر شعور کی قبل تکلم سطح سے واسطہ رکھتے ہیں۔ شعور کا وہ حصّہ جسے
ہم تحریر یا تقریر کے ذریعہ ظاہر کر سکتے ہیں سطح تکلم کہلاتا ہے۔ سطح تکلم
شعور کا بہت ہی ادنیٰ حصّہ ہوتا ہے۔ رابرٹ ہمفری نے اسے برف
کے تودے سے تشبیہ دی ہے جس کا صرف چھوٹا سا حصّہ پانی کی سطح پر
دکھائی دیتا رہتا ہے۔ اس کا بیشتر حصّہ زیر آب رہتا ہے۔

شعور کی رو کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے اس کی چند بنیادی خصوصیات
کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ہر انسان کا شعور خالص نجی چیز ہوتا ہے۔ ایک

STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL
BY ROBERT HUMPHRY

انسان کا شعور دوسرے انسان کے لیے ناقابل فہم ہوتا ہے۔ اس میں خیالات کی رو ہر دم چلتی رہتی ہے۔ کسی حالت میں بھی ساکن نہیں رہتا۔ انتہائی مضبوط قوت ارادی رکھنے والا انسان بھی اسے کسی ایک ہی جانب متوجہ رکھنا چاہے تو بہت جلد دوسرے خیالات بجلی کے کوندوں کی طرح نمودار ہو کر اس کا سلسلہ منقطع کرتے رہیں گے۔ یہ بے ربطی شعور کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ یہ خیالات کسی منطق کے تابع نہیں ہوتے۔ ماہرین نفسیات نے ان میں صرف ایک تعلق کی نشان دہی کی ہے۔ اسے آزاد تلازم خیال کہا جاتا ہے۔[۱]

شعور کی رو کی پیش کش کا طریق کار ایک حد تک فطرت نگاری سے ملتا جلتا ہے۔ فطرت نگاری کی طرح اس میں بھی زندگی کو اپنے حقیقی روپ میں بغیر کسی مداخلت اور ترمیم و تنسیخ کے پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں زیادہ تر واسطہ کردار کی نفسی زندگی سے رکھا جاتا ہے۔

جب ہم شعور کی رو کی بات کرتے ہیں تو ہماری مراد لاشعور کا وہ حصّہ ہوتا ہے جو شعور کی سطح کو چند ثانیوں کے لیے چھو جاتا ہے۔

Leon Edel نے ٹھیک لکھا ہے[۲] کہ لاشعور کو اس کی لاشعوری ہئیت میں پیش نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ظاہر ہے کہ یہ لاشعور ہوتا ہے ہم اس کا تصور متعلقہ شخص کے شعوری اظہار سے پیدا ہونے والے اشارات ہی کی مدد سے کر سکتے ہیں۔

D.K.Lal نے لکھا ہے[۳] کہ لاشعور کی زبان تصویری زبان ہوتی ہے۔ arche types تصویر کی اشاریت ہی میں نمایاں ہوتے ہیں۔

۱؎ "The Psychological Novel"

۲؎ THE STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE ENGISH NOVEL

شعور کی رو کو پیش کرنے کے لیے مختلف ناول نگاروں نے مختلف تدابیر اختیار کی ہیں۔ ان میں سے چار اہم طریقے حسب ذیل ہیں :-

(۱) بلاواسطہ داخلی کلام (۲) بالواسطہ داخلی کلام (۳) ہمہ بیں و ہمہ داں مصنف کا بیان (۴) خود کلامی۔

جیمس جوئس نے لکھا ہے کہ وہ شعور کی رو کی پیش کش کے سلسلے میں

"Laurlers Sont Coupes" کی Edonand Dujardin

سے متاثر ہوا جو کہ ۱۸۸۷ء میں شائع ہوئی تھی DUJARDIN نے دعویٰ کیا ہے کہ بلاواسطہ داخلی کلام کو ناول میں سب سے پہلے اسی نے استعمال کیا ہے۔ اس نے اس کی تعریف اس طرح پیش کی ہے کہ اس سے مراد کسی سین میں کسی کردار کی بات کو جس کا مقصد کہ ہمیں اس کردار کی داخلی زندگی سے روشناس کرانا ہوتا ہے مصنف کی تشریح یا وضاحت کی مداخلت کے بغیر پیش کرنا ہوتا ہے۔ یہ روایتی خود کلامی سے اس لحاظ سے مختلف ہوتا ہے کہ اپنے مواد کے اعتبار سے یہ انتہائی نجی خیال کا اظہار ہوتا ہے جو کہ لاشعور کے قریب ترین صورت پذیر ہوتا ہے اور اس اعتبار سے بھی کہ ہئیت کی بنا پر اس کا اظہار براہ راست فقروں کی صورت میں ہوتا ہے جو کہ قواعد سے کم سے کم واسطہ رکھتے ہیں۔ گویا بنیادی طور پر یہ شاعری کے بارے میں ہمارے موجودہ تصور سے مطابقت رکھتا ہے"[۱]

خود رابرٹ ہمفری نے اس کی جو تعریف پیش کی ہے وہ اس سے تھوڑی سی مختلف ہے اور اس کی خصوصیات کو بیان کرنے کے سلسلے میں مقابلتاً زیادہ واضح ہے۔

شعور کی رو کی حقیقی شان بلاواسطہ داخلی کلام ہی میں نظر آتی ہے۔

STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL

اس کی بہترین مثالیں جیمس جوئس کے یہاں نظر آتی ہیں۔ اس سے آئندہ سطور میں بحث کی جائے گی۔

بالواسطہ داخلی کلام میں بھی کردار کی قبل تکلم کیفیات ہی کو پیش کیا جاتا ہے مگر اسے بالواسطہ اس لیے کہا جاتا ہے کہ یہ ہمہ بیں و ہمہ داں مصنف کے توسط سے پیش کیا جاتا ہے۔ پرووسٹ اور ڈوروتھی رچرڈسن نے اسی طریقِ کار کو برتا ہے۔ ورجینیا وولف کے یہاں بھی زیادہ تر اسی کو استعمال کیا ہے۔ ورجینیا وولف نے لکھا ہے کہ وہ چیخوف اور پرووسٹ سے متاثر ہوئی ہے۔ فنی اعتبار سے یہ بلاواسطہ داخلی کلام کے مقابلے میں کم تر درجے کی چیز ہے۔

شعور کی رو والے ناول نگار اپنے عہد میں جدید ترین اس لیے تھے کہ اس زمانہ میں نفسیات، فلسفہ اور سائنس نے جو کچھ بھی ترقی کی تھی انھوں نے ان سب سے استفادہ کیا ان ناول نگاروں نے وقت کو جس جس انداز سے پیش کیا ہے یہ برگساں[۱] کے تصور زماں سے بہت زیادہ متاثر ہے برگساں کا نفسیاتی زماں یا داخلی زمان گھڑی والے وقت کے تصور سے بالکل مختلف بلکہ اس کے متضاد ہے۔ اس کے زمانِ خالص کے تصور کا عکس جیمس جوئس اور ورجینیا وولف دونوں کے یہاں نظر آتا ہے۔

برگساں دو قسم کے حافظہ کا ذکر کرتا ہے جنھیں وہ ارادی اور غیر ارادی کہہ کر پکارتا ہے۔ غیر ارادی حافظہ میں ماضی کے واقعات کو "تازہ کرنا انسان کے اختیار میں نہیں ہوتا۔ برگساں پر پرووسٹ کا بھی کافی اثر نظر آتا ہے۔ پرووسٹ نے اسے خالص حافظہ کہا ہے۔

ارادی حافظہ میں گزشتہ واقعات اور تجربات کو انسان تازہ کرسکتا ہے عقل و ادراک اسی کا حصّہ ہوتے ہیں۔ برگساں حقیقت کے ادراک

---

[۱] ہینری برگساں (۱۸۵۹ء تا ۱۹۴۱ء)

کے لیے عقل کا قائل نہیں اس کے نزدیک حقیقت کا ادراک وجدان ہی کے ذریعہ ممکن ہے۔ ڈوروتھی رچرڈسن کے یہاں حقیقت کے ادراک کے لیے میریم ہینڈرسن کا روحانی سفر وجدان ہی کے ذریعہ طے ہوتا ہے۔

آئن سٹین[1] کے نظریۂ اضافیت نے اشیاء کو ان کے باہمی رشتوں کے ساتھ دیکھنے میں بھی اس عہد کے ناول نگاروں کو متاثر کیا ہے۔

شعور کی رو والے ناول نگاروں پر سب سے زیادہ اثر ماہرین نفسیات کا ہے۔ ان میں فرائڈ[2] سب سے نمایاں ہے۔ فرائڈ نے فکر کے پرانے تصورات کو ہلا کر رکھ دیا یہ مشہور سائکیاٹرسٹ اس طریق علاج کا بانی ہے جسے نفسیاتی تجزیہ کہا جاتا ہے خواب کی تاویلات پر اس کی کتاب سے چاہے اختلاف کیا جاتا ہو مگر وہ آج بھی بے مثل قرار دی جاتی ہے۔

فرائڈ نے نفس کے جو عناصر بیان کئے ہیں ان میں ایک عنصر یعنی کو ملی جلی خواہشات کا کھولتا ہوا کڑھاؤ قرار دیا ہے۔ اس سلسلے میں اس نے ایگو، سپر ایگو وغیرہ کے جو وظائف بیان کئے ہیں۔ اس تمام علم کے اثرات اس عہد کے تمام ادیبوں کے یہاں نظر آتے ہیں۔

فرائڈ کے علاوہ اس عہد کے ادیبوں کے یہاں خصوصاً جوئس کے یہاں ایڈلر[3] اور یونگ[4] کی نفسیات کے اثرات بھی نظر آتے ہیں ایڈلر کے احساس کمتری اور PSYCHICAL DECOMPOSITION کی جھلک یولی سیز میں نظر آتی ہے اسے جوئس نے بلوم کے Hellucination اور

---

۱ آئن سٹین (۱۸۷۹ء تا ۱۹۵۵ء) اس نے نظریۂ اضافیت ۱۹۱۱ء میں پیش کیا۔

۲ سگمنڈ فرائڈ (۱۸۵۶ء یا ۱۹۳۹ء)

۳ الفریڈ ایڈلر (۱۸۷۰ء تا ۱۹۳۷ء) اسے انفرادی نفسیات کا بانی کہا جاتا ہے۔

۴ کارل گستاف یونگ (۱۸۷۵ء تا ۱۹۶۱ء) اس نے ۱۹۱۲ء میں Analytical Psychology کے اسکول کی بنیاد رکھی اور اجتماعی لاشعور کا نظریہ پیش کیا۔

day dreams کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔

فرائڈ نے تمام خواہشات کا محرک صرف جبلت نفس کو قرار دیا ہے۔ یونگ دوسرے محرکات کا بھی قائل ہے۔ اس نے کہا ہے کہ نجی لاشعور کے علاقے کے بالکل نزدیک ہی اجتماعی لاشعور کا علاقہ پایا جاتا ہے۔ اس میں کوئی ذاتی یا انفرادی شے موجود نہیں ہوتی اس میں قبل انسانی عہد کے تمام تجربات کا خزانہ جمع ہے۔ نوع انسانی کی پوری تاریخ کے ادوار میں ایک نسل نے دوسری نسل کو جو کچھ ورثہ دیا ہے وہ تمام کا تمام اس میں موجود ہے۔ اس عہد کے تجربات ہمارے خوابوں میں اور اِب نارمل ذہنی حالتوں میں اپنی مخصوص شبیہوں کے ذریعہ شعور کی سطح تک اُبھر آتے ہیں۔

اس اجتماعی لاشعور کی مختلف سطحیں کس طرح عمل پیرا ہوتی ہیں اور کس طرح اپنا اظہار کرتی ہیں شعور کی رو والے ناولوں میں اس تمام علم کے اثرات نظر آتے ہیں۔ کس طرح دیومالائی اشارات نسل انسانی کے مسائل کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہیں شخصیت کی دو نوعیتیں جنھیں دروں بینی اور بیروں بینی کہا جاتا ہے کس طرح لاشعور کے تاریک محیط میں اپنی خودسری دکھاتی ہیں اس انداز کے ناول نگاروں نے اپنے کرداروں کی پیش کش میں ان تمام ماہرین کی تحقیقات سے استفادہ کیا ہے۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ شعور کی رو والے تمام اہم ناول نگار کسی بیماری یا معذوری میں مبتلا تھے پرووسٹ شدید قسم کے دمہ میں مبتلا تھا وہ اکثر صاحبِ فراش رہا ہے۔ ڈوروتھی رچرڈسن مایوپیا کی شکار تھی جوئس کی نگاہ اتنی کمزور تھی کہ اس کی بینائی واجبی ہی سی تھی۔ ان دائمی بیماریوں اور معذوریوں نے ان کی متفکرہ اور تجزیاتی صلاحیتوں کو بہت زیادہ فعال بنا دیا تھا۔

شعور کی رو کو پیش کرنے کے سلسلے میں ناول نگاروں نے فلمی

تکنیک سے بھی کام لیا ہے انھیں سینمائی تدابیر کہا جاتا ہے۔ ان کے اصطلاحی نام حسبِ ذیل ہیں :-

fade in fade out Slow up,
close up flash back, cut,
panorama, multiple view

وغیرہ

ان تدابیر کا مجموعی اصطلاحی نام مُنتاج ہے۔ ان کی مدد سے تیزی سے گزرتی ہوئی امیجز کو یا ایک امیج کو دوسری امیج پر طاری ہوتے ہوئے دکھایا جا سکتا ہے۔

ناول میں منتاج کو پیش کرنے کے دو طریقے استعمال کئے جاتے ہیں ایک وہ جس میں موضوع کے مقام میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی اور شعور کی رو کو صرف زمان میں حرکت کرتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ ایک ہی زمان سے تعلق رکھنے والے خیالات یا شبیہوں کو دوسرے زمان کے خیالات یا شبیہوں پر مسلط کیا جاتا ہے۔ اس طریقے کو زمانی منتاج کہتے ہیں۔

دوسرے طریقے میں زمان غیر متغیر رہتا ہے اور تبدیلی صرف مکاں میں ہوتی رہتی ہے گویا ایک ہی وقت میں مختلف شبیہوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ اسے کیمرہ کی آنکھ یا کثیر منظری (MULTIPLE VIEW) بھی کہتے ہیں۔ اصطلاح میں اسے مکانی منتاج کہتے ہیں۔ اس طریقے کو بھی سب سے زیادہ عمدگی کے ساتھ جیمس جوئس ہی نے برتا ہے۔ اس نے دسویں ایپی سوڈ یعنی Wandering Rocks میں ایک ہی وقت میں ڈبلن کے اٹھارہ مناظر دکھائے ہیں۔ مکانی منتاج کی اس سے بہتر مثال شاید کہیں نہ مل سکے۔ گلبرٹ نے ہومر کی اصطلاح سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے اسے Labyrinth technique کہا ہے۔

سینما اپنی تکنیک کی مدد سے وہ باتیں دکھا سکتا تھا جو کہ ناول کے

بیانیہ اسلوب کی استطاعت سے ماورا تھیں۔ گویا بیانیہ اسلوب سینما کی تکنیک سے شکست کھا گیا تھا۔ جوئس نے 'یولی سیز' کی شکل میں فن کاری کا وہ نادر نمونہ پیش کیا کہ اس نے سینما کی تکنیک کو بھی آخر کار شکست فاش دے دی۔ کہا جاتا ہے کہ جوئس ہی نے ڈبلن میں اولین سینما گھر سنہ ۱۹۰۹ء میں کھولا تھا۔

انگریزی میں شعور کی رو کو برتنے والے اہم ترین ناول نگار ورجینیا وولف اور جیمس جوئس ہیں Hermione Lee نے ورجینیا وولف کے بارے میں لکھا ہے کہ[1] جدیدیت کی تحریک میں وہ ایک اہم نام تو ضرور ہے مگر اسے بڑا ناول نگار نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے ناول پروسٹ، کونریڈ، جوئس اور لارنس کے "The Rainbow" کی سی حیثیت اور پھیلاؤ کے حامل نہیں ہیں۔ اسے بیسویں صدی کے ناول نگاروں میں فوسٹر وغیرہ کی طرح دوسرے درجہ پر رکھا جاسکتا ہے مگر اس کی یہ حیثیت ضرور ہے کہ وہ اس انداز کی ترویج کے لیے برابر کوشش کرتی رہی۔ اس انداز کی ترویج اور تفہیم میں اس کی تنقیدی تحریروں نے بڑی اہم خدمت انجام دی۔

ورجینیا وولف نے آٹھ ناول لکھے "Monday or Tuesday" (سنہ ۱۹۲۱ء) میں نثری بیانیہ کی تمام خصوصیات مثلاً پلاٹ، کردار نگاری اور بیانات وغیرہ کو ترک کر کے انھیں ایک نئی قسم کی وحدت عطا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جسے کہ اس کے الفاظ میں ایک روشن ہالہ، یا نیم شفاف غلاف کہا جاسکتا ہے۔[2]

ورجینیا وولف "To the lighthouse" (سنہ ۱۹۲۷ء) کو اپنا بہترین ناول تصور کرتی ہے بیشتر ناقدین نے بھی اسے اس کا بہترین ناول

---

[1] "The Novels of Virginia Woolf"

[2] "The Novel and the Modern World"

قرار دیا ہے۔ اس ناول میں بچپن کے تجربات پیش کیے گئے ہیں۔ بقول ڈیوڈ ڈیشز اس ناول میں اس نے وقت۔ موت اور شخصیت کے موضوع کو اپنے سابقہ ناولوں کے مقابلے میں زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس میں اسے کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

اس ناول کو ختم کرنے کے بعد وہ جو mystical poetical work شروع کرنا چاہتی تھی اس کا نام بعد میں اس نے "The waves" رکھا "To the light house" کی تیاری میں اس کا ذہن کچھ تھک چکا تھا اس لیے اس نے تفریح طبع کے طور پر اور شاید ذہن کو تازہ کرنے کے لیے ایک ہلکا پھلکا ناول 'اورلینڈو' لکھا۔ یہ ۱۹۲۸ء میں شائع ہوا۔

ورجینیا وولف کے یہاں صحیح معنوں میں شعور کی رو کا انداز صرف "The waves" میں پایا جاتا ہے۔ اس ناول میں اشاریت کا فن بھی دوسرے ناولوں کے مقابلے میں بہتر طور پر برتا گیا ہے۔ ہرموئن لی[1] نے لکھا ہے کہ ورجینیا وولف نے شعور کی رو کو پہلی اور آخری مرتبہ اسی ناول میں برتا۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ ورجینیا وولف نے اس ناول میں اپنے دیگر ناولوں کے مقابلے میں abstraction بھی زیادہ برتا ہے۔ اس نے زندگی کی ماہیت کو پیش کرنے کے لیے انسان Case histories کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس میں صیغۂ واحد غائب کا استعمال بہت ہی کم ملتا ہے وہ بھی صرف italics میں البتہ inter ludes میں اس کے کردار اپنے نفس کو واحد متکلم ہی میں پیش کرتے ہیں۔ ہرموئن لی کا یہ خیال کافی

---

[1] The Novels of Virginia Woolf

حد تک درست ہے کہ اس کا مطالعہ کرنا مشکل کام ہے، اس لیے کہ اس میں rhythm پر زور کردار نگاری پر غالب آجاتا ہے۔

ڈیوڈ ڈیشز نے بھی تقریباً یہی بات کہی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ یہ ناول کے مقابلے میں نثری نظم سے زیادہ مشابہ ہے۔

اس ناول میں ہر کردار بقیہ پانچ کے بارے میں بات کرتا ہے۔ بقول Joan Benett [1] چھ کردار مل کر انسانی شخصیت کی بنیادی ساخت کو، اس کی خوشی اور غم کی قوت برداشت کو، اس کی دنیا سے محبت کو اس کے زندگی کے خوف اور اپنی ذات سے وابستگی کو اور اس کے لمحہ بہ لمحہ مشاہدات کو اس کی حسن اور سچائی کی جستجو کو پیش کرتے ہیں۔

بقول ہرموئن لی [2] اس ناول میں خود لہروں کے تصور سے فطرت اور انسان کے درمیان کی ایک ملی جلی مشابہت اور تقابل کا احساس نمایاں ہوتا ہے۔ یہ ابہام اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ کیا لہریں حیات انسانی کی جانب اشارہ کرتی ہیں؟ کیا انھیں مقدر کی خود مختار قوتیں تصور کیا جاسکتا ہے؟ کیا اس کتاب کا آخری جملہ کہ "لہریں ساحل پر ٹوٹ گئیں" یہ مفہوم ادا کرتا ہے کہ برنرڈ کا موت سے سامنا کرنا بذات خود ایک لہر ہے جو کہ حیات کا ایک ناگزیر جزو ہے اس کے ساتھ ہی یہ جملہ اس معنی کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اس کی انفرادی کوشش ایک خود مختار اور ابدی کائنات کے مقابل پیش کی گئی ہے Joan Benett

نے ای ایم فوسٹر [3] کی اس رائے سے اتفاق کیا ہے کہ ورجینیا وولف کے پختہ ناول بھی یادگار تصویروں کی ایسی قطار پیش کرنے سے قاصر ہیں

---

۱ "Virginia woolf:Her Art as a Novelist"

۲ "The Novels of Virginia Woolf"

۳ " Virginia Woolf

جیسی کہ ہمیں بڑے ناول نگاروں کے یہاں نظر آتی ہیں۔

شعور کی رو کو برتنے کے اعتبار سے ورجینیا وولف اور جیمس جوئس کے فن میں کافی فرق نظر آتا ہے۔ جیمس جوئس نے اس فن کو برتنے کے سلسلے میں متعدد تدابیر استعمال کی ہیں۔ جہاں تک اس فن کا تعلق ہے انگریزی کے تمام ناول جیمس جوئس کے "یولی سیز" سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔

جوئس کے اوّلین ناول "پورٹریٹ" کا نام ابتدا میں "اسٹیون ہیرو" تھا۔ اسٹیون ایک علامتی نام ہے بقول الزابیتھ ڈریو[1] اسٹیون اولین عیسائی شہید ہے جسے کہ کفر کے الزام میں سنگسار کر دیا گیا تھا۔ ڈیوڈ ڈیشز[2] کا خیال ہے کہ یہ اس اسٹیون کا اشارہ ہے جو کہ یونانی دیومالا کے مطابق ایک ہنرمند صناع اور موجد تھا۔

فنی چابک دستی اور صناعی کے اعتبار سے "یولی سیز" "پورٹریٹ" سے بہت بلند ہے۔ جس زمانہ میں "پورٹریٹ" شائع ہوئی تھی اس وقت اسے سمجھ لینا بھی خاصہ دشوار تھا۔ اب اسے سمجھنا تو اتنا دشوار نہیں رہا البتہ "یولی سیز" کی اشاعت کو ۶۸ سال گزر جانے کے باوجود اسے سمجھنا بہت مشکل ہے اور ہمارے یہاں تو شرحوں کی مدد کے باوجود یہ معمہ ہی رہتی ہے۔

اتفاق سے جوئس ۱۹۰۴ء کے دوران بحیرۂ روم کے ساحلوں پر یولی سیز کی طرح بھٹکتا پھرا۔ اس نے اپنی سیاحی کو Ulyssean کہہ کر پکارا ہے۔

ڈبلن ہی میں جوئس کی ملاقات Hunter نامی ایک یہودی سے

---

[1] "The Novel-A Modern guide to Fifteen English MasterPiecs"

[2] "The Novel and the Modern world

ہوئی کہا جاتا تھا کہ اس کی بیوی آوارہ مزاج تھی۔ اس طرح جوئس کو دو کردار ہاتھ آ گئے جوئس کی ہنٹر سے ایک آدھ ہی ملاقات ہوئی اس سے اس واقفیت بھی واجبی ہی سی تھی۔ اس سے اسے یہ فائدہ ہوا کہ کردار کی تخلیق میں اسے بڑی آزادی حاصل رہی۔

"یولی سیز" کے ۱۹۶۹ء کے پینگوئن ایڈیشن کے آخر میں Richard Ellmann نے "یولی سیز" کی تاریخ کے عنوان سے ایک اختتامی نوٹ لکھا ہے۔ اس نے شواہد کی رو سے بیان کیا ہے کہ اس ناول کی ابتدا ۱۹۱۴ء میں ہو چکی تھی۔

"یولی سیز" ناول سے زیادہ فنّی کارنامہ ہے۔ یہ چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کے مترادف ہے۔ اس کا ہومر کی "اوڈیسی" سے عجیب و غریب تعلق ہے۔ جوئس نے اپنی آنٹی Mrs Josephine Murray کو مشورہ دیا تھا کہ وہ "یولی سیز" سے پہلے "اوڈیسی" پڑھ لے یا کم از کم لیمب کی "Adventures of Ulysses" ہی پڑھ لے۔ جوئس نے Frank Budgen سے کہا تھا کہ اس کی کتاب جدید اوڈیسی ہے۔

"یولی سیز" کے ۱۸ ابواب کی سرخیاں "اوڈیسی" سے لی گئی ہیں۔ "یولی سیز" کے episodes کو "اوڈیسی" کے episodes سے وابستہ کر کے جوئس نے مخصوص واقعہ کو آفاقی بنا دیا ہے۔

اس کتاب کے پہلے تین ایپی سوڈ بیشتر اسٹیون کے اور اگلے تین بیشتر بلوم کے شعور اور تاملات کے ذریعہ پیش کئے گئے ہیں ان میں کسی حد تک بیانیہ انداز نظر آتا ہے۔ تدفین کے ایپی سوڈ میں بلوم کا ذہن موت کے بارے میں سوچ رہا ہے بلوم کے والد کی موت کے بارے میں کننگ ہم کی پاور سے سرگوشی کی بھنک اس کے کان میں پڑتی ہے اور یہاں سے معروضی انداز پوری قوت سے نمایاں ہونے لگتا ہے۔

episodes بعد کے ہیں اسٹیون اور بلوم دونوں غیر شعوری طور پر ایک دوسرے کا پیچھا کرتے ہیں کبھی تھوڑی دیر کے لیے ایک ساتھ نمودار ہوتے ہیں پھر ہسپتال کے منظر میں دونوں ملتے ہیں اس کے بعد نائٹ ٹاؤن سین میں وہ یکجا ہوتے ہیں جہاں ان کی رفاقت منتہا کو پہنچ جاتی ہے۔ اس کے بعد دونوں ساتھ ساتھ گھر آتے ہیں۔ سب سے آخر میں مولی بلوم کا داخلی کلام ہے۔

جوئس آخر وقت تک اس کتاب کی نوک پلک درست کرتا رہا۔ ڈگلس ہی وٹ[1] نے لکھا ہے کہ جوئس نے نظر ثانی کر کے کردار کی راست پیش کش کو ترک کر کے اس کے بجائے زیادہ تر پیروڈی، اشارتی انداز، فنتاسی وغیرہ کا سہارا لیا ہے Michael Groden نے "Ulysses in Progress" میں جوئس کی نظر ثانی اور ردو بدل پر کافی تحقیق کی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ جوئس نے داخلی کلام کے علاوہ دوسری تدابیر سے بھی کام لیا ہے اور بعد میں جوئس کی دلچسپی کا فوکس کردار سے ہٹ کر اسالیب کی جانب ہو گیا ہے۔

ان تدابیر کی مدد سے وہ بہ یک وقت مختلف نقطہائے نظر پیش کر سکا ہے۔ ان تدابیر کی بدولت وہ ایک ہی شخص اور ایک ہی واقعہ کو بہ یک وقت ہیروئک اور معمولی عظیم الشان اور احمقانہ، اہم اور غیر اہم کی صورت میں پیش کر سکا ہے[2]

جوئس نے لکھا تھا کہ اس نے اس کتاب میں پروفیسروں کے لیے بہت کام چھوڑا ہے۔ بقول ڈگلس ہی وِٹ اسے توقع تھی کہ جوئسیات کے

---

[1] "English Fiction of the Early Mordern Period"

[2] "The novel and the Modern world"

ماہرین اس جانب توجہ مبذول کریں گے۔ اس قسم کی تحقیق Robert M.Adams نے "Surface and symbol; The Consistency of James Joyce's Ulysses" میں کی ہے۔ مثلاً جوئس نے ڈربی کی دوڑ جیتنے والی کو گھوڑا لکھا ہے۔ ریکارڈ کی چھان بین سے پتہ چلا کہ وہ گھوڑا نہیں بلکہ گھوڑی تھی۔ جوئس نے گویا محض مذاق میں یا لوگوں کا ذوق تحقیق آزمانے کے لیے اس کی جنس تبدیل کر دی تھی۔ اس طرح تحقیق کے بعد بہت سی گتھیاں سلجھی ہیں۔

ڈیوڈ ڈیشز[1] کے خیال کے مطابق "یولی سیز" تین خاص سطحوں پر لکھی گئی ہے یعنی حقیقی، ہومرک اور mystical ۔ اس تکنیکی تدبیر کا مقصد اس کی کہانی کو کائناتِ اصغر کے روپ میں پیش کرنا ہے۔ بلوم، اسٹیون اور ان کا ڈبلن کا ماحول ایک تخصیص کے حامل ہیں۔ انھیں ہومر کی "اوڈیسی" سے ربط دے کر جوئس نے انھیں آفاقیت عطا کر دی ہے۔ "اوڈیسی" جوئس کی اشاریت کو سمجھنے میں مدد بہم پہنچاتی ہے۔

جوئس نے ہومر کی نظم کے واقعات کی کہیں پیروڈی کی ہے اور کہیں ان سے متوازیت پیدا کی ہے۔ بقول جی۔ ایس فریزر[2] ان متوازیتوں کی نشان دہی سے عام قاری کی لطف اندوزی میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوتا بلکہ یہ خود جوئس کے لیے مفید ہیں کہ اگر وہ یہ پیچیدہ نظام مرتب نہ کرتا تو یہ سب کچھ محض داخلی کلام کا سیلاب بن کر رہ جاتا۔

"یولی سیز" میں تین اہم کردار ہیں بقول بعض بلوم ایک مضحک یولی سیز ہے اسٹیون کمزور ٹیلی مے کس اور مولی بینی لپی کے متوازی ہے۔ بلوم کی شکل میں جوئس نے ایک مکمل انسان پیش کیا ہے۔ اس

---

[1] Novel and the Modern World

[2] "The Modern writer and his world"

قدر پھیلاؤ کے ساتھ دنیائے ادب میں کوئی اور کردار پیش نہیں کیا گیا۔ بلوم کی ہر اچھائی اور برائی کو، اس کی گفتنی اور ناگفتنی باتوں کو انتہائی بدنما اور باعث شرم حرکات، شہوانی خیالات ہر چیز کو بے کم و کاست پیش کر دیا گیا ہے۔ وہ ایک نیم تعلیم یافتہ، محبت اور کاروبار میں ناکام انسان ہے۔ اس کے ذہن پر ہر وقت اس کے خواب چھائے رہتے ہیں۔ اپنے محدود علم کی بنا پر وہ ہر چیز کو استعجاب کی نظروں سے دیکھتا ہے اور ہر وقت اپنے علم میں اضافے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔ اسے ہر وقت یہ فکر رہتی ہے کہ وہ انسانوں اور جانوروں کی بہتری کے لیے کچھ کر سکے۔

بوئلان اور مولی کا معاشقہ چل رہا ہے۔ وہ اس سے دل میں جلتا ہے مگر آخر میں اپنی جلن پر قابو پا لیتا ہے اور سوچتا ہے کہ وہ اور بوئلان دونوں مولی کے موسیقی کے دورہ سے حاصل ہونے والی آمدنی میں شریک ہو جائیں گے۔ وہ سوچتا ہے کہ آخر غیر مرد سے مباشرت میں اتنی برائی بھی نہیں ہے دنیا میں ایسا ہوتا ہی ہے۔ چنانچہ وہ اسے قبول کر لیتا ہے۔ شعوری طور پر انسان اس طرح نہیں سوچتا مگر شعور کی رو پر تو کوئی قابو نہیں ہوتا۔

بلوم کی فطرت بے شمار انسانی کمزوریوں کا مجموعہ ہے مگر بڑی بڑی برائیاں اس کی فطرت میں نہیں پائی جاتیں۔ بہ حیثیت مجموعی وہ ایک رحم دل انسان ہے اور بقول Wyndham Lewis بہت سی باتوں میں اپنے متوسط العمر خالق کا نمونہ ہے۔ خود جوئس نے کہا ہے کہ اس کا منشا بلوم کو اچھے انسان کی حیثیت سے پیش کرنا تھا۔

اسٹیون بلوم سے بالکل مختلف ہے وہ بلوم کی طرح مکمل انسان نہیں ہے بقول ڈیوڈ ڈیشز[1] وہ ایک Potential artist ہے جو کہ انسانی

---

[1] "The Novel and the Modern world"

زندگی سے ماورا کھڑا ہوا ہے۔ اس کی شعور کی رو میں بیشتر فلسفہ، ادب اور کلیسائی روایات کے خیالات نمایاں ہیں۔ وہ ڈبلن کے اوپر اڑتے ہوئے بگلوں کو جلاوطنی اور فرار کی علامت سمجھتا ہے جب کہ بلوم یہ سمجھتا ہے کہ وہ بھوکے ہیں۔ وہ ان کے لیے کیک خرید کر اور ریزہ ریزہ کر کے ان کے کھانے کے لیے ڈال دیتا ہے۔ وہ اپنی تمام کمزوریوں اور Vulgaritries کے باوجود دلکش انسان قرار پاتا ہے۔ وہ کبھی بھی فطرت انسانی کو ذلیل نہیں کرتا۔

مولی پینی لپی کی پیروڈی ہے۔ پینی لپی بیس سال تک اپنے شوہر کی وفادار رہی اور اپنے طلب گاروں کو یہ کہہ کر ٹالتی رہی کہ اسے کچھ بُنائی مکمل کرنی ہے۔ وہ دن بھر بنتی رہتی اور رات کو ادھیڑ دیتی۔ مولی جو کچھ دن میں بُنتی ہے اسے رات کو اپنے ذہن میں ادھیڑتی ہے۔

مولی نسائیت کی علامت بھی ہے۔ ناول کے بہت سے کردار اسے آوارہ مزاج سمجھتے ہیں، 'اتھاکا' ایپی سوڈ میں اس کے پچیس عاشقوں کی فہرست دی گئی ہے۔ اس کا حافظہ ان میں سے بعضوں کی یاد تازہ نہیں کر سکتا بعضوں سے صرف مذاق مذاق میں کچھ معاملات رہے، بعضوں سے چوری چھپے لیٹا لیٹی رہی۔ آخر میں بیان کیے ہوئے بوئلان کے واقعہ کے علاوہ عموماً جنسی ملاپ سے آزاد ہی رہی۔ بیٹے کی موت کے بعد اس کے اپنے شوہر سے زوجیت کے حقیقی تعلقات قائم نہ رہ سکے۔ اپنی جنسی زندگی کے بارے میں وہ کھلے جنسی الفاظ میں سوچتی ہے جس زمانہ میں یہ کتاب شائع ہوئی تھی ایسی تشریحات اور تصریحات پر مغرب کے قارئین تک چونک پڑے تھے۔

ایپی سوڈ میں جس طرح ہومر کا پروٹی یس Proteus اپنی شکلیں بدلتا ہے اسی طرح جوئس نے اس ایپی سوڈ میں زبان کے اسالیب

بدلے ہیں۔ اس میں نوسو سال کی نثر کے اسالیب کی نقل ملتی ہے۔ اس میں زبان کی نقل کے تقریباً تیس نمونے پائے جاتے ہیں۔ ان میں ایک اور ازمنۂ وسطیٰ کے رومانوں، تقاریب کے بیانات، قانونی زبان، پارلیامنٹ کے اجلاس اور صحافتی بیانات سے لے کر بچوں کی کہانیوں تک کے نمونے پائے جاتے ہیں۔ ان میں سے بعض نقلیں بہت اعلیٰ درجہ کی ہیں۔ مثلاً ڈکنس کی۔ اسالیب کے تنوع کے اعتبار سے انگریزی ادب کی کوئی کتاب اس کو نہیں پہنچ سکتی۔

جہاں تک شعور کی رو کی پیش کش کا تعلق ہے "یولی سیز" کو اس فن کا اعجاز کہا جاسکتا ہے۔ جوئس نے مووی کیمرہ اپنے کرداروں کے ذہنوں کی طرف موڑ دیا ہے۔ اور مناظر کی طرح اذہان ہماری نگاہوں کے سامنے آتے جاتے ہیں۔

فنّی کارنامے کی حیثیت سے یہ کتاب دنیا کے عجائبات میں شمار کرنے کے لائق ہے۔ اس مقام تک جوئس بھی صرف ایک بار ہی پہنچ سکا ہے۔

فنّی کارنامے کی حیثیت سے آپ جتنی بھی اس کی تعریف کریں یہ اس کی مستحق قرار پائے گی مگر ناول کے اعتبار سے اسے کامیاب کہنا مشکل ہے اس لیے کہ ناول کی غایت بہرحال تفریح طبع بہم پہنچانا ہے اور اس کا حال یہ ہے کہ اسے چند نشستوں میں پڑھ ڈالنا بھی مشکل ہے۔ اس کا سمجھنا تقریباً اتنا ہی مشکل ہے جتنا کہ ریاضی یا طبیعیات کی کسی اونچے درجے کی کتاب کا سمجھنا۔

"فنے گنز ویک" کا حال بھول بھلیوں کا سا ہے۔ بھول بھلیوں میں داخل ہونے کے بعد اگر واضح اشارے پیچھے نہ چھوڑے جائیں تو اس میں سے واپس نکلنا مشکل ہوتا ہے۔ اس کتاب میں مطالعے کے قدم آگے بڑھانا اسی طرح مشکل معلوم ہوتا ہے۔

پہلے ویک کی نوعیت کو سمجھنا ضروری ہے ویک funeral کی طرح نہیں ہوتا اس میں مرنے والے کا غم اور زندوں کے لیے خوشی ملے جلے ہوتے ہیں۔ مرنے والوں کی نیکیاں یاد کی جاتی ہیں اور زندوں کے لیے وہسکی پی جاتی ہے۔

خواب کی نفسیات پر عبور حاصل کیۓ بغیر اس کا مطالعہ بہت مشکل ہے۔ جوئس کے ساختہ الفاظ کو ایک وحدت میں پرونا ناممکن ہے خواب کی زبان میں امریکہ Armorica ہو جاتا ہے۔ ایک لفظ کے ایک جزو کو دوسرے لفظ کے ایک جزو سے جوڑ کر ایک نیا لفظ بنا لیا گیا ہے guenesis کو genesis اور guiness سے بنایا گیا ہے اس کا منشا انجیل اور شراب کا مجموعہ ہے۔ شکسپیئر بگڑ کر Shaggspick, Shake his beard, Scheeps Pair ہو جاتا ہے۔ fade اور فوٹو گراف سے مل کر fadograph بن جاتا ہے۔ اس trick سے یہ دکھایا گیا ہے کہ خواب میں شکلیں اور الفاظ مسخ ہو کر سامنے آتے ہیں۔

”فنیگنز ویک“ میں اجتماعی لاشعور کو پیش کیا گیا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی اس کتاب کو misfire کہا جا سکتا ہے۔ بے انتہا مشقت اور دماغ سوزی کے بعد اگر اسے پڑھ بھی ڈالا جائے تو اسے اس کاوش کا حاصل نہیں کہا جا سکتا۔

اشاعت کے لیے ”یولی سیز“ کو بڑی دشواریوں سے گزرنا پڑا۔ Richard Ellmann نے ’یولی سیز‘ کی تاریخ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ امریکہ میں اس کے ابواب قسط وار شائع ہونا شروع ہوئے۔ اس کے ایک باب کی بنا پر اس کے خلاف مقدمہ دائر کر دیا گیا۔ اس کی حمایت میں ایک شخص John Cowper Powys نے

کہا تھا[۱] کہ یہ کتاب اتنی گنجلک اور فلسفیانہ ہے کہ یہ مخرب اخلاق ہرگز نہیں ہو سکتی۔ "د تھیٹر گلڈ" کے فلپ موئلر نے اس کی حمایت میں کہا کہ اس کتاب میں تحت الشعور کو فرائڈین انداز میں پیش کیا گیا ہے اور یہ عام قاری کے لیے شہوت انگیز قطعی نہیں ہے بلکہ mystifying ہے۔ ججوں نے ان میں سے کسی دلیل کو نہیں مانا اور اس یقین دہانی پر کہ اب اس کی مزید اشاعت نہیں ہو گی اس پر ۵۰ ڈالر کا برائے نام جرمانہ عائد کیا گیا۔

لندن میں Hogarth Press کے لیے ورجینیا وولف سے درخواست کی گئی مگر اس نے بھی انکار کر دیا۔ آخر میں یہ کتاب پیرس سے شائع ہوئی۔ اذرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ نے اس کتاب کی بڑی تعریف کی۔ آرنلڈ بینٹ، مڈلٹن مری اور ہیمنگوے نے اس کی دل کھول کر تعریف کی۔ اسکاٹ فٹز جیرالڈ نے کہا کہ اس کے اعتراف کے ثبوت میں وہ کھڑکی سے باہر کود پڑنے کے لیے تیار ہے۔

ڈی ایچ لارنس نے اسے عریاں کہہ کر پکارا۔ ورجینیا وولف نے اسے The scratching of pimples on the body of the bootboy at Claridge's کہا۔ ورجینیا وولف نے اپنی ڈائری میں لکھا کہ یہ کتاب ایک misfire ہے۔ اس میں جینیس تو ضرور ہے مگر ادنیٰ درجہ کا۔ یہ نمک ملا پانی ہے۔ اس میں دکھلاوا ہے۔ یہ بے ہودہ ہے۔ اس میں ایک ناپختہ اسکول کے لڑکے کی طرح اپنی انانیت اور خود نمائی کا اظہار ہے۔

امریکہ میں ۱۹۳۳ء میں اس کے خلاف دوبارہ مقدمہ چلا۔ آخر کار جج وولزے نے اسے قابل اشاعت تو ضرور قرار دے دیا مگر اس کی خوبیوں کے

---

[۱] "Ullysses" Penguin Edition 1969

اعتراف کے ساتھ ساتھ یہ بھی لکھ دیا کہ یہ قے آور ہے مگر اسے شہوت انگیز ہرگز قرار نہیں دیا جا سکتا۔

تھوڑے ہی عرصہ میں اس کی شہرت کا ڈنکا ساری دنیا میں بج گیا۔ تقریباً ہر اہم زبان میں اس انداز کی پیروی کرنے کی کوشش کی گئی۔ ہمارے یہاں عزیز احمد، قرۃ العین اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی علمیت کے جوہر دکھانے کی کوشش کی۔

قرۃ العین نے "میرے بھی صنم خانے" میں اوشیر لہری کی سوچ اس طرح پیش کی ہے[۱] "وہ امرت شیر گل کی طرح سیدھی مانگ نکال کر اپنے لمبے اور سیاہ بالوں کو پیچھے سمیٹ لیتی تھی اور ڈچ فن کاروں کی ایسی نظر آتی تھی۔ تم نے کبھی دیکھا ہے کہ گلاب کے پھول اپنی جھاڑیوں کے بجائے گل دان میں زیادہ رنگین۔ زیادہ روشن اور جان دار لگتے ہیں۔۔۔ اسے دیکھ کر لگتا تھا جیسے کہیں آگ لگ گئی ہے۔"

اسی کتاب میں اسی لڑکی کے بارے میں سلیم سوچتا ہے[۲] "یہ وہی تھی جس کے امرت شیر گل کے سے سیدھے سیاہ بال تھے جس کا میڈونا کا سا ہسپانوی یا ارضی چہرہ تھا جسے دیکھ کر جی گھبراتا تھا اور لگتا تھا کہ کہیں آگ بھڑک اٹھی ہے۔ کہیں سارناتھ کے اندھیرے مندر میں تیز سرخ روشن جاندار اور مخملیں گلاب جگمگا رہے ہیں۔۔۔"

شعور کی رو خالص نجی چیز ہوتی ہے۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ ان دونوں کی سوچ یکساں ہو۔ ان میں سے ایک بنگالی ہے اور دوسرا یوپی کا۔ ان مثالوں کو صرف شعوری یادیں کہا جا سکتا ہے۔ شعور کی رو سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے

---

[۱] میرے بھی صنم خانے ص ۲۸ شائع کردہ مکتبہ میری لائبریری ایڈیشن ۱۹۶۵ء

[۲] ایضاً

میں نے "آگ کا دریا" کی بھی ایک مثال اپنی کتاب[1] میں درج ہے اُسے بھی شعور کی رو ہرگز نہیں کہا جا سکتا۔

عزیز احمد نے بھی "ایسی بلندی ایسی پستی" میں سریندر کی خود کلامی کو شعور کی رو کہا ہے مگر اس کا بھی تقریباً وہی انداز ہے جو کہ مندرجہ بالا مثالوں کا۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی آخری کتاب[2] میں جو کہ سہ ماہی سیپ میں چھ قسطوں میں شائع ہوئی تھی کئی جگہ شعور کی رو کے نمونے پیش کرنے کی کوشش کی ہے مگر ان میں بھی شعور کی رو کا مخصوص انداز نظر نہیں آتا۔ یہ تمام مثالیں زیادہ سے زیادہ پروسٹ یا ڈوروتھی رچرڈسن کے انداز تک پہنچتی ہیں شعور کی رو کی بے ربطی۔ قدرتی بہاؤ۔ تیز رفتاری جلد جلد تبدیلی۔ قواعد سے آزاد ہونا ان میں کہیں نظر نہیں آتا۔

ہمارے یہاں صرف انتظار حسین نے اپنے ناول "بستی" میں شعور کی رو کے انداز کو چھونے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے اپنے اسلوب کے بارے میں خود لکھا تھا "جب میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ "ڈبلنرز" کی یہ کہانیاں کیسی ہیں اور ناول (یولی سیز) کس قماش کا ہے تو میں نے جوئس کو بیچ میں چھوڑا اور کتھا سرت ساگر کے دفتر لے کر بیٹھ گیا سوچا کہ سر پھوڑنا ہی ٹھہرا تو جوئس صاحب کا ہی سنگ آستاں کیوں ہو اپنے یہاں بھی پتھر موجود ہیں[3]۔"

اس کتھا سرت ساگر کے بارے میں فضیل جعفری لکھتے ہیں "گیارہویں صدی عیسوی میں تالیف کی گئی سوم دیو بھٹ کی اس کتاب یعنی کتھا سرت

---

[1] اردو ناول بیسویں صدی میں صفحہ ۵۵۵
[2] دل کے آئینے میں۔
[3] منقول از ہمارا اردو ناول منزل بہ منزل از راقم الحروف

ساگر کی ساری اہمیت تاریخی، معلوماتی اور زیادہ تر تفریحی نوعیت کی ہے۔ اس میں شامل کئی کہانیاں تو معمولی لطیفوں کی سطح سے بھی اوپر نہیں اُٹھ پاتیں۔"

"بستی" کو کتھا سرت ساگر سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔ یہ نسبت انتظار حسین نے صرف اُلجھاوے کی خاطر دی ہے اگر وہ صاف کہہ دیتے کہ انھوں نے "یولی سیز" کے انداز کو برتنے کی کوشش کی ہے تو اس میں کیا قباحت تھی۔ میں نے اپنی کتاب میں تفصیل سے بحث کی ہے کہ انتظار حسین نے اپنا سر پھوڑنے کے لیے جوئس ہی کے سنگ آستاں کا انتخاب کیا ہے۔ وہ کامیاب تو نہ ہو سکے مگر ہمارے یہاں جس حد تک وہ پہنچ پائے ہیں وہاں تک کوئی اور نہ پہنچ سکا۔ ماضی اور حال کو انھوں نے بار بار گڈ مڈ کر کے نفسیاتی زمان کا انداز پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔
جس طرح ماضی سے حال کی طرف لانے کا کام جوئس نے Cuckoo Clock اور ورجینیا وولف نے بگ بین سے لیا ہے وہی کام انتظار حسین نے ذاکر کے ابا کے کردار سے لیا ہے۔ ذاکر کے ابا کی آواز گھنٹے کی آواز کی طرح چونکا کر ماضی سے حال کی طرف لے آتی ہے۔
جوئس کے شراب خانے کی طرح "بستی" میں لاہور کے ایک چائے خانے "شیراز" کا بار بار ذکر کیا گیا ہے۔ افضال کسی حد تک اسٹیون کا رول ادا کرتا ہے۔
"بستی" میں کئی جگہ دیومالائی انداز کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ یہ بھی شعور کی رو کا رنگ دینے کی ایک کوشش ہی ہے۔
جس طرح جوئس نے "یولی سیز" میں نو سو سال کی نثر کی پیروڈی کی ہے اسی طرح انتظار حسین نے بھی "بستی" میں نثر کے چند اسالیب کی نقل پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

۱۱ر دسمبر کی ڈائری میں ہندوستان پاکستان کی جنگ کا حال ایک تمثیل کی مدد سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مرد فقر ایک بستی کا ذکر اس طرح کرتا ہے " قریب پہنچا تو کیا دیکھا کہ ایک نئی مرز بوم، شہر خوب، فضا مرغوب۔ باغوں میں اشجارِ ثمر دار انواع و اقسام کے گل ......"
صاف ظاہر ہو رہا ہے کہ "فسانۂ عجائب" کے اسلوب کی پیروڈی ہے۔
اب ذرا خطوط غالب کا نمونہ ملاحظہ ہو " جہاں آباد خرابہ بن چکا ہے۔ مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے جو رہ گئے تھے وہ نکالے گئے۔ جاگیردار، پنشن دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں۔ مفصل حالات لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے اور باز پرس اور دارو گیر میں مبتلا ہیں۔ اپنے مکان میں بیٹھا ہوں، دروازے کے باہر نکل نہیں سکتا۔ رہا یہ کہ کوئی میرے پاس آوے۔ شہر میں ہے کون؟ گھر کے گھر بے چراغ پڑے ہیں[۱]"

مختصر یہ کہ شعور کی رو کا خاتم جوئس ہی ہے۔ بہت سے لوگوں نے اس راہ پر چلنے کی کوشش کی آخر کار تھک ہار کر لوگوں نے دوسرے راستے اپنائے۔
عہد جدید کے ناول نگاروں میں ڈی ایچ لارنس کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ای ایم فوسٹر نے لارنس کو اُن چار مصنفوں میں شمار کیا ہے جنھیں کہ وہ پیمبرانہ کہہ کر پکارتا ہے[۲]۔ لارنس کا میدان اپنے عہد کے دوسرے ناول نگاروں سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے بارے میں ڈیوڈ ڈیشز نے لکھا ہے کہ لارنس بھی اتنا ہی انقلابی ہے جتنا کہ جوئس۔ مگر وہ زبان اور شعور کے ان مسائل میں مبتلا نہیں ہوا جس میں کہ جوئس ورجینیا وولف مبتلا ہوئے۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ جوئس اور لارنس جدید ناول کی

---

[۱] ہمارا اردو ناول منزل بہ منزل صفحہ ۲۳۹

[۲] "Aspects of the Novel"

دو انتہاؤں کی نمائندگی کرتے ہیں، اگر آپ ایک کو پسند کرتے ہیں تو دوسرے کو نہیں کر سکتے ؎۱

Francis Furgusson نے اپنے مضمون D.H.Lawrence's Sensilinlity میں لکھا ہے کہ لارنس نے " Sons & Lovers " میں انیسویں صدی کے ناول کی فارم استعمال کی ہے "The Rainbow" سے وہ اس سے منحرف ہونے لگا THE RAINBOW کے بارے میں J A Bori نے لکھا ہے کہ یہ ناول صرف لارنس کی ناول نگاری ہی میں نہیں بلکہ ناول کے وکٹورین عہد سے جدید عہد کی طرف قدم بڑھانے کے سلسلے میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے ؎۳

لارنس کے تمام ناول لوگوں کے مابین رشتوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ رشتوں کے بارے میں پرانے تصوّرات کو اس نے یکسر رد کر دیا۔ وہ تہذیب جدید کا سخت مخالف تھا۔ اس کا خیال تھا کہ جدید تہذیب شخصیت کو میکانکی بنا دیتی ہے۔ وہ اسے ذہنی صلاحیتوں کا قاتل سمجھتا تھا۔ لیڈی چیٹرلے میں اس نے سر کلی فورڈ کو معذور اور مفلوج پیش کر کے یہ دکھانا چاہا ہے کہ انگلستان کا حکمراں طبقہ اپنی ذہانت کا غرور تو قائم رکھ سکا ہے مگر کمر سے نیچے وہ مردہ ہے۔

لارنس کے طویل ناولوں میں کوئی بھی ایسا نہیں ہے جسے خامیوں سے پاک کہا جا سکے۔ خامیاں تو THE RAINBOW میں بھی ہیں جسے کہ بیشتر نقادوں نے ایک عظیم ناول تصوّر کیا ہے۔

؎۱ THE NOVEL AND THE MODERN WORLD

؎۲ "Forms of Modern Fiction"

؎۳ "Frame work of Fiction Socio cultural Approches to the Novel

لارنس کے ناولوں میں خود سوانحی عنصر بہت نمایاں ہے۔ مثلاً " Women in Love " کا برکن لارنس خود ہے۔ اسی طرح اس کے نسوانی کرداروں میں کئی جگہ اس کی بیوی فریڈا کی جھلک نظر آتی ہے۔

شادی کا مطلب لارنس کے یہاں لڑائی جھگڑا ہوتا ہے۔ اس کے یہاں لڑائی کے بعد صلح اور صلح کے بعد لڑائی کا ذکر بہت عام ہے۔ غصہ اور نفرت کے جذبات کا اظہار اس کے ناولوں میں کثرت سے ہوتا ہے۔ ڈیوڈ ڈیشز نے اسے غصّہ کے اظہار کا ماسٹر کہا ہے۔ غصّہ کا اظہار کرنے والے الفاظ مثلاً غصّہ سے پاگل ہو جانا۔ غصّہ سے جسم کا سخت ہو جانا۔ طیش سے دہکنے لگنا، وغیرہ ان الفاظ کی تکرار سے انسان اکتا جاتا ہے۔ بقول ڈیوڈ ڈیشز " ومین ان لئو " میں تئیسویں باب کی کلاسیکل عبارت کو غالباً ادب میں محبّت کرنے والوں کے مابین جھگڑے کی سب سے نمایاں مثال کہا جا سکتا ہے۔ اس قسم کی محبت کو اس نے " برتن توڑ محبّت کہا ہے۔

اس کے نزدیک میاں بیوی یا دو محبت کرنے والوں کے درمیان ایک مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ دونوں میں سے جنسی برتری کسے حاصل ہو؟ یہ مسئلہ اس کے اور اس کی بیوی فریڈا کے درمیان بھی موجود تھا۔ کہا جاتا ہے کہ فریڈا زور دار عورت تھی اور لارنس جنسی طور پر زیادہ قوی انسان نہیں تھا۔ G.S.Fraser [۱] کے نزدیک اس کے اور فریڈا کے تعلقات میں لارنس کی Oedipal wish پوشیدہ نظر آتی ہے۔

دوسرے ناول نگاروں کے برعکس اس کے یہاں عورتوں کو مردوں

---

[۱] The Moderem Writer and His world

کے جسم کو سراہتے ہوئے دکھایا گیا ہے مثلاً لیڈی چیٹرلے میں اس نے فرائڈ کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اس کے یہاں محبت کے بارے میں عجیب و غریب نظریات پائے جاتے ہیں۔ جی ایس فریزر نے اُسے ایک پیچیدہ جدید انسان کہہ کر پکارا ہے۔

لارنس نے "ریولی سیز" کو عریاں کتاب کہا تھا۔ ہمارے یہاں عموماً لارنس کو عریاں نگار قرار دیا جاتا ہے مگر انگریزی کے نقادوں نے اسے معلم اخلاق mystic اور مبلغ کہا ہے۔

لارنس نے خود Edward Garnett کو خط میں لکھا تھا کہ بنیادی طور پر وہ شدید مذہبی انسان ہے اور اس کے ناول اس کے مذہبی تجربات کی گہرائی کے زیر اثر لکھے گئے ہیں[1]۔

جی ایس فریزر نے اسے تاریک جذباتی محرکات کے مذہب کا پیامبر کہا ہے۔ اس نے لیڈی چیٹرلے کو اخلاقیات سے پُر کہا ہے اور لکھا ہے کہ اس ناول میں لارنس جانبدارانہ وعظ و تلقین کرتا ہے ہمارے اور مغرب کے اخلاقی معیار اور تہذیبی آداب میں رات دن کا فرق نظر آتا ہے۔ ہمارے یہاں اس کتاب کو انتہائی عریاں کتابوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

ہربرٹ ریڈ لارنس کی عظمت کو تسلیم کرتا ہے وہ اسے بڑا پیمبر اور معلم اخلاق قرار دیتا ہے۔ ایف آر لی وس نے اسے اس عہد کا سب سے بڑا تخلیقی جینیس قرار دیا ہے اور انگریزی کے عظیم ترین ادیبوں میں شمار کیا ہے[2]۔ آلڈس ہکسلے نے اس کی رفاقت کو ایک قسم کا ایڈونیچر اور نئے پن کی دریافت

---

[1] "The Great Tradition" by F.R.Leavis

[2] "The Novel-A Modern Guide to Fifteen English Masterpieces"

کا سفر قرار دیا ہے۔ ورجینیا وولف نے لکھا ہے کہ لارنس کبھی کبھی عظیم لمحات کے ساتھ نمودار ہوتا ہے لیکن وہ ایک انتہائی نا اہل مصنف ہے۔

عہد جدید کے بارے میں جو بصیرت ہمیں لارنس کے یہاں ملتی ہے وہ جوئس اور ورجینیا وولف تک کے یہاں نظر نہیں آتی۔

پس جدیدیت اور پس جدید ناول

ادبیات میں اور دیگر فنون لطیفہ میں اس بات کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں کہ جب کوئی جینیس کسی میدان میں قدم رکھتا ہے تو اسے اپنے سابقین کی راہ پر چلنا گوارا نہیں ہوتا۔ وہ اپنی راہ الگ تراشنا چاہتا ہے چاہے وہ ٹیڑھی ہی کیوں نہ ہو۔

انیسویں صدی کی ناول نگاری سے غیر مطمئن ہو کر لوگوں نے جو راہ نکالی اسے جدیدیت کا نام دیا گیا۔ اس جدید انداز کے ایک جینیس نے شعور کی رو کی پیش کش کو اس قدر ترقی دی کہ اس سے سبقت لے جانے کا امکان باقی نہ رہا۔

Allan Robert Grillet نے ۱۹۳۶ء میں کہا تھا کہ ہم ایسی فارم میں کیوں لکھیں جس میں اس کے اکابرین سے سبقت نہ لے جا سکیں۔ ہم نئی فارم کیوں نہ ایجاد کریں[1]

B.S. Jhonson نے کہا کہ ہمیں ایسی فارم کی ضرورت ہے (جسے چاہے ہم ایجاد کریں دوسرے شعبوں سے مستعار لیں یا کہیں سے چرا لیں) جو کہ اس بدلتی ہوئی حقیقت کو پیش کر سکے۔ ڈکنس، ہارڈی یا جیمس جوئس کی حقیقت کو نہیں[2]

پچھلی چند دہائیوں میں زندگی میں بڑی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں

۱۔ "The Novel To-day"

۲۔ ——

زندگی میں نئے نئے مسائل پیدا ہوئے اور فکر کی نئی نئی راہیں سامنے آئیں. انتشار اور بے راہ روی کو بھی زندگی کی ایک روش تسلیم کر لیا گیا ہے. اب بقول Samuel Backett ایسی فارم کی ضرورت ہے جو کہ اس انتشار اور بد نظمی کو اپنے اندر سمو سکے [۱]

جہاں ناول نگار ایک نئی فارم اختیار کرنے کا تقاضہ کر رہے تھے وہاں نقاد بھی اس مطالبہ میں حق بجانب تھے کہ پرانی اصطلاحات اور لفظیات اس نئے ناول کے حقائق کو بیان کرنے سے قاصر تھے. لہٰذا اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ ناول کی ایک نئی بوطیقا ترتیب دی جائے مگر بدقسمتی سے بوطیقا سازی کا کام ایسے نقادوں نے اپنے ہاتھ میں لے لیا کہ آپ ان کی بات سمجھنے کے لیے کتنے ہی دام شنیدن بچھائیں ان کا مدعا عنقا ہی رہتا ہے. تنقید کا کام زیر تنقید موضوع کے حسن و قبح کو بیان کرنا اور اس کی ماہئیت کو واضح کرنا بھی ہوتا ہے. ایسی تنقید سے کیا فائدہ کہ عیسیٰ کے لکھے کو سمجھنے کے لیے آپ موسیٰ کو تلاش کرتے پھریں. اِہاب حسن کی تنقید ایسے ہی مسائل پیدا کرتی ہے.

پس جدید انداز جدیدیت کے فوراً بعد وجود میں نہیں آ گیا. دوسری عالمی جنگ کے بعد حقیقت نگاری کا احیا ہوا مگر تھوڑے عرصے کے بعد ہی یہ رجحان ختم ہونے لگا. اور چھٹی دہائی کے دوران ہی اس کا رواج تقریباً ختم ہو گیا. پس جدیدیت اس طرح جدیدیت اور اس کے بعد رائج ہونے والی حقیقت نگاری دونوں کے ردِ عمل کے طور پر وجود میں آئی.

عصر جدید کے ناول نے ایک بندھی ٹکی فارم اختیار نہیں کی. اس کے بے شمار روپ نظر آتے ہیں. اس کے لیے پس جدیدیت کا اجتماعی نام اِہاب حسن اور Leslie Feider، Robert Scholes وغیرہ نے تجویز کیا۔ William H. Gass اور Reymond Federman

---

[۱] "The Novel To-day"

نے اس کے لیے Met a fiction اور Surfiction کی
اصطلاحات استعمال کیں۔

مسلمات سے انکار کا رجحان اس عہد میں عام ہو گیا۔ سارتر اور کافکا کے خیالات نے اس عہد کی حسیت پر کافی اثر ڈالا ہے۔

کافکا نے کوئی ناول مکمل نہیں کیا نہ شائع کیا۔ وہ اپنی تحریروں کو قلم برداشتہ سرسری تحریر تصور کرتا تھا۔ وہ تکمیل کو فن کے دائرے سے باہر کی شے سمجھتا تھا۔ وہ ابہام اور سکوت کو خالص معنی کا حامل قرار دیتا تھا۔ اس کی وفات کے بعد شائع ہونے والے نامکمل ناول ہمیں تضادات کے درمیان زندگی گزارنا سکھاتے ہیں۔ اس کی تحریریں ہمیں ایک پُراسرار وجد عطا کرتی ہیں اور حیات کے وسیع سکوت کی دنیا میں پہنچا دیتی ہیں۔

سارتر بھی ادبِ سکوت کا قائل ہے۔ وہ زبان کی قدرت اظہار کا قائل نہیں ہے وہ الفاظ کی دورنگی (یعنی ایک سے زیادہ مفاہیم کا حامل ہونا) اور زندگی کی بے زبانی کے درمیان کوئی راستہ تلاش کرنا چاہتا ہے۔

کامیو کی کتاب " The Fall " بھی سکوت کی روایت کو مختلف طریقوں سے پیش کرتی ہے۔ یہ مغرب کے انسان پر مکمل تنقیدی تحقیق کی حیثیت رکھتی ہے۔ کامیو اس کے مقدر پر شبہ کرتے ہوئے شعور کی معقولیت کو چیلنج کرتا ہے، کتاب کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے قاری اور سامع کے درمیان کا فاصلہ ختم ہو جاتا ہے۔[1]

ہیمنگوے کا بھی عقیدہ یہ تھا کہ اچھی چیزیں اس لائق ہوتی ہیں کہ ان کا اظہار نہ کیا جائے۔ وہ بعض اثر پرست مصوروں سے خصوصاً Cezanne سے متاثر تھا۔ اس کا سکوت کا نظریہ اس کی تحریروں میں محض استعارے کی

---

[1] " The Dismemberment of Orpheus "

حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اس کی تحریروں کی عمدگی کی بنیاد ہے۔ نقادوں کے نزدیک ہیمنگوے چوتھی اور پانچویں ابعاد کا قائل تھا اس کی ابعاد یعنی موت، ماورائیت اور پُراسرار حال سکوت سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتی ہیں۔ بقول ایہاب حسن سکوت کو بھی اس کی ابعاد میں شامل کیا جاسکتا ہے۔[1]

John Hawks نے ۱۹۶۵ء میں کہا تھا "میں نے ناول لکھتے وقت یہ فرض کر لیا تھا کہ ناول کے حقیقی دشمن پلاٹ، کردار، سیٹنگ اور تھیم ہیں۔ ناول کے بارے میں سوچ کے ان روایتی طریقوں کو ترک کرنے کے بعد ہی اسے بصیرت اور ساخت کی کلیت حاصل ہو سکی"[2] اس کے بیان کو Malcolm Bradbury اور Neil Mc Ewan[3] دونوں نے نقل کیا ہے۔ گویا آج کے ناول نگار کا بنیادی نظریہ ہے کہ کردار، پلاٹ تنظیم اور موضوع سے نجات حاصل کر لی جائے۔

جیسا کہ پچھلی سطور میں کہا گیا ہے جدیدیت ناول کے ایسے رجحان کا نام نہیں ہے جس کی واضح حد بندی کی جاسکے۔ یہ نام ان تمام اسالیب اور رجحانات کے لیے استعمال کیا گیا جن کی بدولت اس عہد کے ناول ورجینیا وولف، جیمس جوئس اور دوسری عالمی جنگ کے بعد کے حقیقت آگیں ناولوں سے الگ پہچانے جاسکیں۔ پس جدید ناول نگاروں میں ایسے لوگ بھی ہیں جو پلاٹ کے کسی حد تک قائل ہیں۔ فرینک کرموڈ کے سوال پر گراہم گرین نے جواب دیا تھا کہ اس کے جوتے اکثر پلاٹ کے کیچڑ میں آلودہ ہوتے ہیں مگر وہ پلاٹ کو قابو میں رکھنے کا قائل ہے۔ کرموڈ نے اس سے مزید سوال کیا کہ کیا پیچیدہ پلاٹ کے خلاف کوئی دلیل دی جاسکتی ہے۔ اس پر گراہم گرین نے جواب دیا

۱؎ " The Dismemberment of Orpheus " by Ihab Hasan

۲؎ " The Novel To-day

۳؎ " Survival of the Novel "

کہ جب تک یہ mythical Centre کو نقصان نہ پہنچائے۔ کرموڈ نے Compton-Burnett سے سوال کیا کہ کیا اس کے نزدیک پلاٹ سازی سے حقیقت مسخ ہوجاتی ہے۔ اس پر مس کومپٹن برنٹ نے جواب دیا تھا کہ حقیقت مسخ تو نہیں ہوتی مگر پلاٹ کی بنا پر حقیقت کو ایک فریم میں بند کر دیا جاتا ہے۔ اس نے کہا کہ میرے خیال میں پلاٹ اور حقیقت کو کسی حد تک ایک دوسرے کو گوارا کرنا چاہیئے۔

اسی طرح کرموڈ کے سوال پر Murial Spark نے جواب دیا تھا کہ اس کے نزدیک پلاٹ ہی بنیادی myth ہے۔ وہ متھ کے بارے میں زیادہ نہیں جانتی مگر وہ پلاٹ کے بارے میں سوچتی ہے تو فرض کر لیتی ہے کہ یہی myth ہے۔ اس نے یہ بھی کہا کہ اس کے نزدیک پلاٹ میں کچھ آفاقیت ہوتی ہے۔

کرموڈ نے اس سے یہ بھی پوچھا تھا کہ کیا ناول نگار جھوٹے ہوتے ہیں اگر نہیں تو وہ کس قسم کی سچائی بیان کرتے ہیں؟ اس پر Muriel Spark نے کہا تھا کہ وہ دعویٰ نہیں کر سکتی کہ اس کے ناول "سچ" ہوتے ہیں۔ وہ فکشن ہوتے ہیں اور ان میں سے ایک قسم کی سچائی اُبھرتی ہے۔

پس جدیدیت کے بعض علم برداروں نے دعویٰ کیا ہے کہ اس رجحان کا جدیدیت سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔ Philip Stevick نے کہا کہ پس جدیدیت کی اصطلاح کچھ فساد انگیز اور غیر مفید ہے مگر یہ درست ہے کہ آج کا ناول جدیدیت کے اکابرین سے کوئی رشتہ نہیں رکھتا اور ان عظیم فن کاروں سے بے تعلقی ان چند اہم خصوصیات میں سے ایک ہے جو کہ نئے ناولوں کو ایک لڑی میں پروتی ہیں۔ مضمون نگار نے ایہاب حسن کے اس خیال کو گمراہ کن، بے تکا اور بے دلیل قرار دیا ہے کہ پس جدید ناول کا سرچشمہ جوئس کی

لے * The Novel To-day

"فنے گنز ویک" ہے۔[1]

B.S. Jhonson پر بھی جیمس جوئس کا اثر نظر آتا ہے اس کا ناول " Travel " مصنفہ ۱۹۶۶ء پورا داخلی کلام ہے۔ اسی طرح Beckett اور Lowery بھی جوئس سے متاثر نظر آتے ہیں۔ " The Alexandria Quartet " میں بھی یولی سیز کی prism technique ہی کو برتا گیا ہے۔

Iris Murdoch نے اپنے مضمون " Against Dryness " میں کہا ہے کہ نیا ادیب ٹیکنولوجی سے خوف زدہ ہے۔ انگلستان میں فلسفہ سے محروم ہو جانے اور فرانس میں ڈرامائی نظریوں کی تسہیل سے سابقہ پڑنے کی بنا پر وہ ہمیں myths یا کہانیوں کے ذریعہ تسلی دینا چاہتا ہے۔ اس کی سچائی اس کا خلوص ہے اور اس کی تخیل Fantasy ہے۔ فینٹیسی یا تو بے ہئیت خواب بیداری (یعنی صحافیانہ کہانی) کے ذریعہ یا چھوٹی myths، کھلونے اور Crystals کے ذریعہ عمل پیرا ہوتی ہے۔

فرینک کرموڈ نے آئرس مرڈوک سے بھی انٹرویو لیا تھا مس مرڈوک نے اپنے مندرجہ بالا مضمون میں کہا تھا کہ بیسویں صدی کا ناول یا تو Crystalline ہوتا ہے یا صحافیانہ۔ کرموڈ کے اس سوال پر کہ Crystalline اور صحافیانہ میں کیا فرق ہے؟ مس مرڈوک نے کہا کہ ان دونوں کے درمیان جو لطیفہ آمیز فرق بیان کیا جاتا ہے وہ غالباً درست نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ آج کل ایک جانب تو رجحان یہ ہے کہ ایک گتھی ہوئی اور احتیاط سے تیار کی ہوئی شے پیش کی جائے جس میں اہمیت اشخاص کو نہیں بلکہ کہانی کو حاصل ہو اور جس میں کہانی شاید ایک واضح اخلاقی اصول کی جانب اشارہ کرتی ہو۔ اور دوسری جانب ناول میں ہمارے اردگرد کی دنیا کو ایک

---

[1] " The Novel To-day "

ڈھیلے ڈھالے اور مسرت آمیز انداز میں پیش کرنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے اور اب بھی ہے۔

کرموڈ نے اس کے بعد سوال کیا کہ اگر myth بالآخر حقیقت کو مسخ کر دیتی ہے تو جیسا ناول آپ لکھنا چاہتی ہیں یہ اس کی دشمن ہونی چاہیے چاہے کتنی ہی محترم دشمن ہو۔

مس مرڈوک نے جواب دیا کہ دشمن تو نہیں ہے۔ اسے بھی موجود ہونا چاہیے شاید فی زمانہ یہ ایسی چیز ہے جسے اختیار کرنے میں لوگوں کو محتاط رہنا چاہیے۔

کرموڈ کا خیال ہے کہ مس مرڈوک کے نزدیک پریشانی کی بات یہ ہے کہ لوگ myth پر انحصار کرنے کے لیے ضرورت سے زیادہ آمادہ رہتے ہیں اور یہ غیر پختہ انحصار جھوٹی تسلی کا باعث بنتا ہے اس طرح اس کی بدولت حقیقت کے رنگ میں کمی آجاتی ہے۔ کرداروں کے تشخص کو نقصان پہنچتا ہے اور اخلاقی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس کا ذمہ دار مصنف کا اس میں خود منہمک ہونا ہے۔

یہ بات بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ آئرس مرڈوک سارتر کے خیالات سے کافی متاثر ہے۔ انگلستان میں اس صدی کی پانچویں دہائی میں کولن ولسن کے ناول " The Outsider " مصنفہ ۱۹۵۶ء اور Nigel Dennis کے ناول " Cards of Identity " مصنفہ ۱۹۵۵ء کے ذریعہ سارتر کے خیالات کافی عام ہو گئے تھے۔[1]

فرینک کرموڈ نے Angus Wilson سے متھ اور حقیقی زندگی کی معنی خیز پیش کش کے بارے میں سوال کیا۔ اس نے جواب دیا کہ یہ اس کے لیے ایک بنیادی مسئلہ ہے۔ اس نے کہا کہ ان تمام ناول نگاروں نے جنھیں وہ اہم

[1] " The Birtish Novel Since the Thirties " by Randall Stevensen]

تصور کرتا ہے اپنے ناولوں میں حقیقی دنیا پیش کی ہے۔ بہر حال نقطۂ نظر ان کا اپنا ہوتا ہے۔ آگے چل کر کہا کہ ادیب کو متھ کے سامنے لانے پر بہت زیادہ توجہ نہیں دینی چاہیئے۔ جب تک کہ آپ زندگی کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ مخلص ہیں یہ تو سامنے آئے ہی گی۔ اس نے کہا کہ اپنے آخری ناول میں اس نے متھ سے تمثیلی انداز میں بحث کرنے کی کوشش کی ہے۔

کرموڈ کا خیال ہے کہ اس نے جتنے لوگوں سے بھی انٹرویو لیا ہے ان میں صرف C.P. Snow ہی اینٹی ناول لکھ رہا ہے۔ کرموڈ نے اس سے Crystalline اور صحافیانہ ناول کے بارے میں سوال کیا۔ اس نے کہا کہ اسے ان دونوں کے مابین امتیاز قائم کرنا پڑے گا۔ اسے ناول کی منصوبہ بندی کرنے پر کوئی اعتراض نہیں ہے۔ اس کے خیال میں یہ ناول کے لیے کافی معاون ہو سکتی ہے۔

کرموڈ نے اس سے پوچھا کہ ناول کے سوشل ہسٹری ہونے کے بارے اس کا کیا خیال ہے۔ اس قسم کے ناول واقعات سے مسلسل واسطہ رکھتے ہیں۔ اس سوال پر کہ کیا اس کے ناول بھی اس قسم کے مفہوم کے حامل ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ کسی حد تک لیکن اس قسم کے ناول بھی گہرے دستاویزی نظر آتے ہیں مثلاً بالزک کے ناول مگر اس کے ناول بھی سوشل ہسٹری سے جتنا کہ ہم لوگ خیال کرتے ہیں اس سے بھی زیادہ ہی دور ہیں یہی حال اس کے ناولوں کا بھی ہے۔

ایک اور سوال کے جواب میں Snow نے کہا کہ اس کے ناولوں کے بارے میں کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ان میں متھ یا پُر اسراریت پائی جاتی ہے مگر اس کا عقیدہ یہ ہے کہ اس نے اشخاص کو قصہ میں داخل کرنے کے بجائے جو نہایت سچائی کے ساتھ انھیں مصروف عمل دکھایا ہے اس سے لوگوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ نئی حقیقت نگاری کا یہ نظرا اپنے اندر ایک قومی

اپیل رکھتا ہے۔

کرموڈ نے Wain سے پوچھا کہ اس عجیب یا واضح استثنا کے بارے میں اس کا کیا خیال ہے جہاں مثلاً ولیم گولڈنگ کے یہاں واقعات کا ایک سلسلہ متھ کی طرف اشارہ کرتا ہے اور متھ واقعات کے ایسے سلسلہ کی طرف اشارہ کرتی ہے جو کہ اپنی جگہ پر اس متھ کے دائرے سے زیادہ باہر نہیں جا پاتے۔

Wain نے جواب دیا کہ وہ گولڈنگ کا بہت مداح ہے مگر وہ ناول نگار نہیں ہے بلکہ تمثیل نگار ہے۔ انسانی زندگی کے بارے میں اس کے کچھ مشاہدات ہیں وہ انھیں پیش کرنے کے لیے تمثیل کی تخلیق کرتا ہے۔

Ronald Binns نے اپنے مضمون " Beckett, Lowry and The Anti-novel" میں لکھا ہے کہ جدید اینٹی ناول ایسی کتاب ہوتی ہے جو کہ فطرت نگاری کی تکنیک کے ذریعہ ایسی دنیا تخلیق کرنے کی کوشش کرتی ہے جو بظاہر زندہ معلوم ہوتی ہے مگر جب کہ یہ تصنیف خود کو ایک "خالص شے" کی حیثیت سے پیش کرتی ہے تو یہ دنیا یکایک ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔

خصوصاً Beckett عصر جدید کے اس رجحان کی مرکزی شخصیت کی حیثیت سے اُبھرتا ہے جس نے کہ ثقافت کے روایتی انسان دوستی کے نظریہ کو ترک کر دیا ہے اس رجحان کو اب پس جدیدیت کے نام سے پکارا جاتا ہے۔

مضمون نگار نے لکھا ہے کہ " Tristram Shandy " سے لے کر " At Swim Two Birds " ، " Pale Fire " اور " French Leutinent's Woman " تک کے تمام بہترین اینٹی ناولوں میں وہ خصوصیات پائی جاتی ہیں جو کہ بیکیٹ اور Lowry کے اولین تجرباتی

ھ " The Contemporary English Novel ":

تصانیف "Marlow Dies" اور "Through the Panama" میں نظر آتی ہیں

Philip Stevik نے اپنے مضمون "Sheherzada Runs out of Plots" میں لکھا ہے کہ نئے ناول نے فکشن کی دنیا میں پہلی مرتبہ اپنے تار و پود کے عناصر کو کسی بھی قدر سے عاری پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیا ناول (یعنی پس جدید ناول) جدید ناول کے برعکس قدر سے عاری ہونے والی خصوصیت کو نفی کے عمل یا غیر انسانیت آموزی مابعد الطبیعاتی پُر اسراریت، مایوسی یا مذہب انکار کی حیثیت سے پیش نہیں کرتا بلکہ ایک مثبت عمل کی حیثیت سے جس میں کہ مشاہدہ کرنے والے کی خوشی کو تجربہ کی بنیادی خصوصیت کی حیثیت سے اُبھرنے کا موقع دیا جاتا ہے۔ یہ نیا ناول جہاں تک ممکن ہو اپنے مواد کو جمالیاتی اور فلسفیانہ گہرائی سے عاری رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

Gerald Graff نے اپنے مضمون[۲] "The Myth of the Post Modernist Break through" میں لکھا ہے کہ پس جدید ناول سے وابستہ تمام رویوں کے درمیان دو رجحانات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ ان میں ایک کو apocalyptc اور دوسرے کو Visionary کہا گیا ہے۔ ان رجحانات میں سے جو زیادہ منفی ہے وہ سب سے نمایاں انداز میں نام نہاد ادب سکوت میں ظاہر ہوتا ہے اس قسم کا ادب رومانیت اور جدیدیت سے رشتہ توڑ کر ان تحریکات میں رچی بسی نیم مذہبیت کو سرے سے ختم کر دیتا ہے۔

ان رجحانات میں جسے مثبت کہا جاتا ہے وہ صرف ماضی سے رشتہ ہی

۱۔ The Novell To-day

۲۔ ــــــــ

نہیں توڑتا بلکہ ایک انقلابی مستقبل کی پیش بینی کرنے اور اسے وجود میں لانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔

مضمون نگار پہلے نظریئے سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ اس کے مضمون کا پہلا حصہ یہ دکھاتا ہے کہ پس جدیدیت کو ان معنوں میں نہیں دیکھنا چاہیئے کہ یہ رومانوی اور جدید رویوں سے رشتہ توڑتی ہے بلکہ اسے سابقہ تحریکات کے دعوؤں کی ایک منطقی معراج تصور کرنا چاہیئے ایسے دعوؤں کی جن کی کہ ان مسائل سے بحث کے دوران اچھی طرح تشریح بھی نہیں کی جاتی۔

مضمون کے دوسرے حصے میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ پس جدیدیت کی حیثیت کے بارے میں جو دعوے کیے جاتے ہیں وہ کافی خوش فہمی پر مبنی ہیں اور جب کوئی انھیں موجودہ سماجی اور ثقافتی صورت حال میں دیکھتا ہے تو پس جدیدیت ایک رجعت پرست رویہ نظر آتی ہے۔ ایسا رویہ جو کہ technocratic beaurocratic سوسائٹی کے اثرات کو تقویت بخشتا ہے۔

جب ہم جدیدیت کے ادبی مفاہیم کے مثبت عقیدے اور پس جدیدیت کی ان مفاہیم کی تردید کا غور سے مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ رویّے اجتماع ضدین کی مثال نظر آتے ہیں۔ بادی النظر میں جیسے نظر آتے ہیں اس سے ہم انھیں ایک دوسرے کے بہت قریب پاتے ہیں۔ پس جدیدیت کا اینٹی آرٹ کا رویہ جدیدیت کی جمالیات میں موجود تھا اور اسے رومانیت کی ان کوششوں سے اخذ کیا گیا تھا جو کہ وہ آرٹ کو مذہب کا جانشین بنانے کے لیے کر رہی تھیں۔

عہد جدید کے ناول نگاروں نے پس جدید خیالات کے اظہار کے لیے مختلف ہیئتیں استعمال کی ہیں۔ ان میں سے زیادہ عام اینٹی ناول Non-fiction ناول اور fabulation ہیں۔ اینٹی ناول کا ذکر

انحصار کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

ڈیوج لوج نے اپنے مضمون " The Novelist at the Cress Roads " میں لکھا ہے[1] کہ non-fiction ناول کی اصطلاح سب سے پہلے Truman Capote نے اپنے ناول " In Cold Blood " کی ہئیت کی تشریح کے لیے استعمال کی۔ اس میں اس نے ۱۹۵۹ء میں Kansas میں واقع ہونے والی مرکب قتل کی واردات کا حال بیان کیا ہے۔ اس کے تمام واقعات بالکل سچے ہیں جنھیں کپوٹے نے بڑی جاں فشانی کے ساتھ تحقیق کرنے کے بعد جمع کیا ہے۔ کپوٹے نے جیل میں قاتلوں کے ساتھ کئی گھنٹے گزارے اور ان سے ان کے کردار اور پس منظر کو معلوم کرنے کی کوشش کی۔

" In Cold Blood " میں ناول نگاری کی مختلف تدابیر استعمال کی گئی ہیں اور پڑھنے میں بھی یہ ناول ہی لگتا ہے۔ پڑھنے والے کو فکشن اور رپورتاژ کے درمیان کی حدود کے تعین میں تذبذب کا احساس ہوتا ہے۔

نورمن میلر کے " The Armies of the Night " کے بارے میں اس کی ضمنی سرخیوں کی بناء پر ایسا ہی احساس پیدا ہوتا ہے۔ اس کا پہلا حصّہ ہے History as a Novel اور دوسرا The Novel as History

اس کا پہلا حصّہ پینٹے گون تک ایک مارچ کا تفصیلی بیان ہے جو کہ ۱۹۶۷ء میں ویت نام کی جنگ کے خلاف کیا گیا تھا۔ یہ اس واقعہ کے بارے میں خود مصنف کے تاثرات ہیں۔ مظاہرین واشنگٹن میں ایمبیسیڈر تھیٹر کے مقام پر جمع ہوئے تھے۔ میلر نے نشہ کی سی حالت میں اصرار کیا کہ وہ جلسہ کی صدارت کرے گا۔ میلر خود کوشش کر کے مظاہرین کے ساتھ گرفتار ہوا۔ اس پر مقدمہ چلایا گیا۔ آخر کار اسے رہا کر دیا گیا۔

---

[1] " The Novel To-day "

میلر کے الفاظ میں اس بیان کی حیثیت محض ایک ذاتی تاریخ کی سی ہے۔ واقعات کو اس نے جہاں تک اس کی یادداشت نے ساتھ دیا ہے بالکل سچائی کے ساتھ بیان کیا ہے۔

اس کی سب سے اہم خصوصیت جو اسے آپ بیتی سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ میلر نے اپنا ذکر صیغۂ غائب میں کیا ہے اور اس طرح اس نے اپنی ذات سے بیان کنندہ کا فاصلہ برقرار رکھا ہے۔ اس انداز سے اسے یہ فائدہ ہوا کہ اس نے اپنے ساتھیوں کا ذکر شرارت آمیز انداز میں کیا ہے۔

بقول میلر اس نے پہلے حصہ میں ہینری جیمس والا اسلوب استعمال کیا تھا دوسرے حصے میں اس نے کہا ہے کہ وہ اس میں مورخ کا طریقۂ کار استعمال کرے گا جس کا کام معلومات کو مختلف ذرائع سے حاصل کر کے اکٹھا کرنا اور پھر واقعات کے پہلو وار سلسلہ کو ایک مربوط انداز میں پیش کرنا ہے۔ جب اس کا بیان اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں فوج اور مظاہرین بالکل آمنے سامنے آجاتے ہیں وہ اعلان کرتا ہے کہ پینٹے گون کے واقعات کی تشریح مورخ کے طریق کار سے ممکن نہیں ہے بلکہ صرف ناول نگار ہی کی حیثیت سے کی جا سکتی ہے۔

بہرحال non-fiction ڈیوڈ لاج کے نزدیک fabulation کی طرح ہی ہوتا ہے۔ اس میں التباس کا پردہ اکثر اسی طرح چاک کر دیا جاتا ہے۔ اس کی مثال کے طور پر وہ B.S. Jhonson کے "Albert Angelo" مصنفہ ۱۹۶۴ء کا حوالہ دیتا ہے۔ جونسن نے "Travelling People" اس نے ناول کے روایتی طریق کار کو یکسر ترک کر دیا ہے۔ اس نے "Travelling People" کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ اسے سب سے زیادہ چڑھ اس بات سے رہی ہے کہ ایک ناول کے لیے ایک ہی اسلوب اختیار کیا جائے چنانچہ اس نے اس ناول کے نو ابواب کے لیے آٹھ اسالیب استعمال کیے ہیں۔ اس نے "Tristran Shandy" کے سیاہ صفحات والے طریق کار سے

بھی استفادہ کیا ہے۔ دل کے دورے کے بعد کی بے ہوشی کے لیے بے ترتیب بھورے رنگ کی جگہ چھوڑی۔ با قاعدہ بھورے رنگ کا پیٹرن نیند یا صحت یابی کی بے ہوشی کے لیے اور آخر میں موت واقع ہو جانے کے بعد سیاہ صفحات۔

بقول Randall Stevenson [1] جونسن نے آپ بیتی کا سب سے زیادہ غیر معمولی قسم کا تجربہ " The Unfortunates " مصنفہ ۱۹۶۹ء میں کیا۔ وہ فٹ بال کے رپورٹر کی حیثیت سے مڈلینڈ کے ایک قصبے میں جاتا ہے۔ وہاں پہنچنے پر وہ اس جگہ کو پہچان جاتا ہے کہ یہاں اس کا ایک پرانا دوست رہتا تھا جس کی موت کینسر کی بنا پر واقع ہو گئی تھی۔ مصنف نے ناول میں اپنی یادداشت اور واقعیت کو بے ہنگم طریقے سے دو مختلف انداز سے گڈمڈ کیا ہے۔

اس ناول میں استعمال کی گئی ہئیت اور Abert Angelo میں صفحات میں سوراخ کاٹ کر قارئین کو ان میں سے مستقبل کا مشاہدہ کرنے کا موقع دینے کی تدبیر کا ذکر کرتے ہوئے Randall Stevenson نے کہا ہے بعض ناقدوں نے انھیں کوئی اہمیت نہیں دی اور انھیں بچکانہ تدابیر قرار دیا۔

ڈیوڈ لاج کے خیال کے مطابق ناول non-fiction اور fabulation کے علاوہ ایک چوتھی قسم کا اور اضافہ کرنا چاہیئے جسے وہ problematic ناول کہتا ہے۔ یہ انداز بقیہ اسالیب میں سے کسی سے بھی وابستگی کا اظہار نہیں کرتا۔ اس کی بہت سی صورتیں ہو سکتی ہیں مثلاً trick-novel ، GAME NOVEL puzzel novel وغیرہ یہ قاری کو خاصے التباس، فریب، صورت مسخ کرنے والے آئینوں پھندے والے دروازوں میں سے گزار کر اسے کسی بھی پر تعین پیغام یا معنی تک نہیں پہنچاتا بلکہ فن اور زندگی کے رشتے کے بارے میں قول محال میں مبتلا کر دیتا ہے۔

---

[1] The british Novel Since the Thirties

یہ صنف واضح طور پر non-fiction اور fabulation دونوں سے قریبی تعلق رکھتی ہے مگر یہ اپنی جداگانہ حیثیت برقرار رکھتی ہے اور دونوں سے کام لیتی ہے۔

مضمون نگار نے اس قسم کے ناول کے ماں اور باپ Tristram Shandy کو قرار دیا ہے۔ گویا یہ مکمل طور پر کوئی نئی صنف نہیں ہے۔

پس جدید ناول نے امریکہ اور فرانس میں زیادہ رواج پایا۔ انگریز مزاجاً قدامت پرست اور روایت پرست قوم ہے۔ یہاں حقیقت نگاری سے ہمیشہ لگاؤ رہا ہے۔ یہاں کے پس جدید ناول نگار بھی حقیقت نگاری سے اپنا رشتہ مکمل طور پر نہ توڑ سکے۔ البتہ ان کے یہاں حقیقت بینی کی اپروچ بدل گئی ہے۔

میلکم بریڈبری کو پس جدید ناول نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے John Haffenden کے سوال پر اس نے کہا کہ اس نے بہت سے دیگر پس جدید ناول نگاروں کی طرح ابتدا حقیقت نگاری سے کی جس سے کہ کوئی مفر نہیں ہے۔ بہت سے تجرباتی ناولوں میں اس بات کا سراغ مل سکتا ہے۔ اس نے کہا کہ وہ اب بھی ناول کو ایک حقیقت آگیں اخلاقی جستجو تصور کرتا ہے۔[1] Randall Stevenson انگریز کے اسی مزاج کو مدنظر رکھتے ہوئے نے کہا ہے کہ یہاں صرف Beckett اور Durrell ہی ایسے ناول نگار ہیں جن کا مقابلہ امریکہ یا فرانس کے ناول نگاروں کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ یہاں کے بہت سے ناول نگار ترکِ وطن کر کے فرانس جا بسے۔[2]

---

[1] Novelist in Interview

[2] The British Novel Since the Thirties

فنِ ناول نگاری

عالمی سطح پر ناول کو ایک اہم صنفِ ادب مانا جاتا ہے۔ اردو میں ناول کے فن پر بہت کم لکھا گیا ہے۔ چند ایک کتابیں اس ضمن میں اہمیت رکھتی ہیں لیکن ناول کے فن میں جو ارتقاء اور تنوع پیدا ہو رہا ہے اس کو دیکھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ کتابیں بھی ایک جگہ آکر ٹھہر گئی ہیں۔ مقامِ مسرت ہے کہ ناول کی تحقیق و تنقید کی ایک نامور شخصیت پروفیسر ڈاکٹر عبدالسلام نے فنِ ناول نگاری کے عنوان سے ایک اہم تصنیف پیش کی ہے اور جہاں فنِ ناول نگاری کے مباحث رک گئے تھے اس کے آگے سلسلہ تحقیق و تنقید کو بڑھایا ہے۔ ڈاکٹر عبدالسلام اس سے قبل "اردو ناول بیسویں صدی میں" "ہمارا اردو ناول منزل بہ منزل" جیسی کتابیں تحریر کر چکے ہیں جو استناد کا درجہ رکھتی ہیں اور برصغیر پاک و ہند کی جامعات میں شاملِ نصاب ہیں۔ زیرِ نظر کتاب میں ناول کے فن، اس کی اقسام اور اس سے متعلق بحثوں کو اردو اور مغربی ناول کے تازہ ترین حوالوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اردو ناول کے فن پر ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر عہدِ جدید تک اور مغربی ناول پر سروانتے سے لے کر ٹرومین کپوٹے اور پس جدید ناول تک اہم مباحث کو سمیٹ کر لکھا ہے۔ کہانی پلاٹ اور دیگر اجزائے ترکیبی پر روشنی ڈالتے ہوئے انہوں نے اینٹی ناول اور نان فکشن ناول تک کے مراحل کا تنقیدی و تحقیقی جائزہ لیا ہے جس سے ڈاکٹر عبدالسلام کی علمی بصیرت اور وسعتِ مطالعہ کا اندازہ ہوتا ہے۔

"فنِ ناول نگاری" ناول کی تنقید میں ایک اہم اور معتبر اضافہ ہے۔

پروفیسر سحر انصاری